

# ننوى

## NI ZWA

### مجلة فصلية ثقافية

تراث عُمان الجيولوجي ■ الطابع الحسني للصورة الشعرية عند ابن  
المعتمر ■ العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي ■ منهجية النظريات  
الأدبية ■ الأدب ومواجهة الإرهاب ■ يوميات مومياء ■ الكتابة  
الإشكالية النسوية ■ بنية النص والمجتمع في السرد الليبي الحديث  
■ دريسدا، الحوار الأخير ■ ميثم الجنابي: المعرفة المتراكمة  
والإصلاح ■ السيناريو الكامل لفيلم آني هول -

واقراء، عبد الرحمن منيف ■ ممدوح عدوان ■ بورخيس ■ شوبرت  
■ عبدالسلام بنعيد العالي ■ محمد وقيدى ■ فاروق شوشة ■ أمجد  
ناصر ■ عبدالمنعم رمضان ■ فوزية السدي ■ شربل داغر ■ محمد  
الأسعد ■ زهران القاسمي ■ عبدالمنعم الحسني ■ غالية آل سعيد  
■ غالية قباني ■ موسى حوامدة ■ زياد بركات ■ عبدالكريم  
بورشيد ■ فهد العتيق ■ صلاح بوسريف ■ وحيد الطويلة --- >

العدد الثاني والأربعون - إبريل ٢٠٠٥م - صفر ١٤٢٦هـ



## تحدث أكثر فأكثر



## تخفيض تعرفه الاتصالات

لغاية ٣٣٪ للمكالمات الدولية

تتطبق التعرفة الجديدة على جميع المكالمات الدولية من الهاتف الثابت والمتنقل (بما فيها خدمة حياك وجيرين وسهل والملتقى المدفوعة)

**WORLD  
CALL**  
المكالمات الدولية

ابتداءً من الأول من مارس ٢٠٠٥

[illegible]

www.mphd.net.am  
معرفة المشكلات في بعض دول آسيا وإفريقيا مستحسن كما أنه في السابق تميزت من المشكلات بمرس إداري مؤقتا على الإنترنت.

عمان موبایل  
oman mobile


 عمانتل  
 Omantel  
 Anytime. Anywhere. Together.

الشركة العمالية للتصايلات

www.dunsmuir.net



رئيس مجلس الإدارة

**عبدالله بن ناصر الرحبي**

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

**سيف الرحبي**

مدير التحرير

**طالب المعمرى**

**العدد الثاني والأربعون**

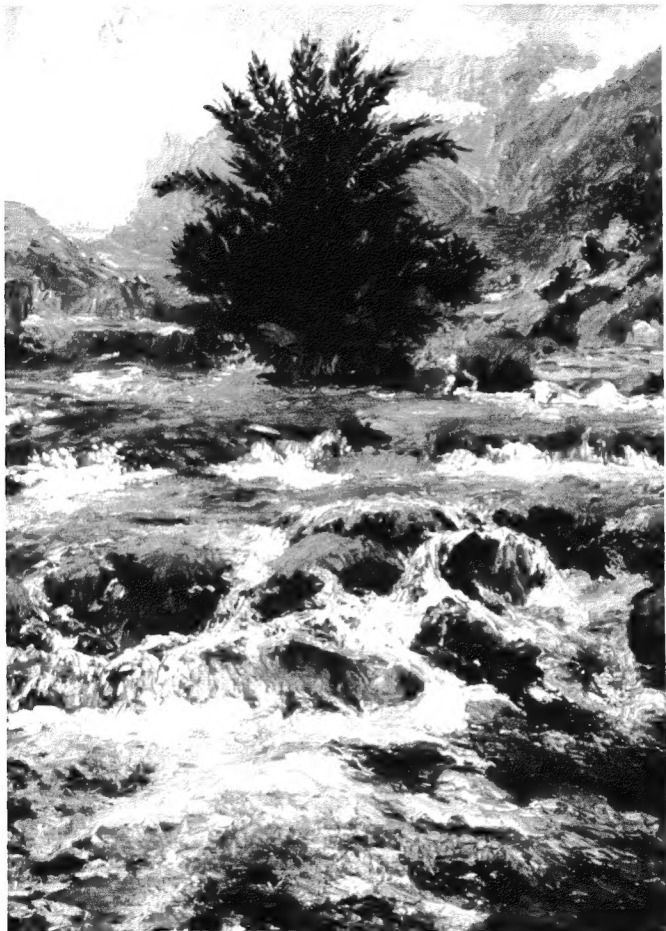
المحرر

**ابريل ٢٠٠٥م - صفر ١٤٢٦هـ**

**يحيى الناعبي**

**عنوان المراسلة :** ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)  
**الاسعار :** سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً  
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً  
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.  
**الاشتراكات السنوية :** للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



اللوحة للفنان والأكاديمي ابراهيم نور البكري - سلطنة عُمان





## الاقتناحية:

- ٤ - قطارات بولاق الذكور: سيف الرحبي .

## الاستطلاع:

- ١٢ - تراث عُمان الجيولوجي .

## الدراسات:

- ٢٣ - الطابع الحي للصورة الشعرية عند ابن المعتز: محمد المعروف - القصيدة العربية الحديثة: الخروج من نظام الواحدية التمامية: شيرل داغر - العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي: عباس يوسف الحداد - أنطولوجيا فوكس: عبدالسلام بنعبدالعالي - منهجية النظريات الأدبية: منظر عياشي - دور مفهوم التوازن في تفسير التطور المعرفي: محمد وقدي - الأدب ومواجهة الإرهاب: يحيى بن الوليد - الكتابة الاشتكالية النسوية: مفيد نجم - بنية النص وبنية المجتمع في السرد الليبي الحديث: صلاح الدين بوجاه .

## مجموعات:

- ٩٦ - جاك دريدا في حوار أخير: «إنني في حرب على نفسي»: محمد مهلاذ .

## تقارير:

- ١١٧ - حوار مع الباحث في الفكر والفلسفة الإسلامية ميثم الجنابي: المعرفة الحقيقية هي المعرفة المتراكمة والإصلاح: أحمد محمد الرحبي .

## الفنون:

- ١٢٩ - حوار مع المصور يوجين جونسن: عبدالمنعم الحسني .

## الموسيقى:

- ١٣٥ - من اعلام الموسيقى (فرانس شوبرت): طه حسين هاك .

## السينما:

- ١٤١ - أني هول Annie Hall سيناري: وودي آلن - مارشال بريكمان: ترجمة: مها لطفي .

## الشعر:

- ١٧٧ - أغنية صوفية: عبدالمنعم رمضان - صبا لم أعده: فوزية السندي - وطن: بشير البكر - اللقلق: حكيم ميلود - قصائد: أمال موسى - أوراق العلاج: صلاح بوسريف - قطرة شقراء: بهضاء: طلال ديركي - بقع على جسد الليل فاطمة الشهدي - تشيد اليأس: بونس الحويل - أفاريث النور: محمد الأسعد - الغلاء الأول: نبيل منصر - أكثر من أي وقت مضى: حسن خضر - هو الآتي من متاعة وأنا المضمهر فيها: مؤمن سمير - تسو نامي: عامر الرحبي - قصيدتان: ليلي السيد - ماء الورد: خلود الفلاح - قصائد: نجات علي - الشجرة الأخيرة التي تولد من أصل الجبل: زهران القاسمي - الشتاء: باسل كلاوي - وداع: طالب المعمري .

## النصوص:

- ٣١١ - المذكور: عبدالرحمن منيف - من «كتاب المطلقات الوهمية» لخوريخي لويس بورخيس: بسام حجاب - لا تشبه إلا نفسك: فاروق شوشة - رحلة إلى بلاد ماركيز وبابلو اسكويار - وشاكيرا: أمجد ناصر - برلين - أرملة الحروب: جرجس شكري - «يوميات مومياء» من الأدب البابائي الحديث: ترجمة: عاصم السعدي - علي رأس جني: هدى الجهوري - تشاور روبرت: غالية قباي - فاكهة الألم: حمود الشكيلي - ابتسامة سمية: سليمان المعمري - تلك اللغة الأولى: موسى حوامدة - سافة: هلال البادي - حالات مسروبة: فهد العتيق .

## التأهيات:

- ٣٦٣ - ممدوح عدوان عندما أصابه الموت: منذر مصري - قراءة في قصة (نسبا منسيا) لزباد بركات: محمد عبيدالله - وحيد الطويلة وممارسة «ألعاب الهوى» عبدالرحمن مجيد الربيعي - غادة كرمي، البحث عن فاطمة: غالية آل سعيد - ثقافة السرب: أحمد المجسي - خريطة الفلسفة: إدريس كثير - أقصى مراتب اللذة: عزيز الحدادي - السيد حافظ وكيمياء التجريب: عبد الكريم برشيد - كتاب محمد المحروقي: يحيى الناعبي .

## قطارات بولاق الدكرور

وكانت الذاكرة الأكثر احتداماً  
من حمارٍ يجرّ قافلةٍ غجرٍ تائهين.  
القطارات تعوي  
ناهيةً مقبلةً كما في الماضي  
لكن من غير أحلامٍ تسبقها ولا حنين.  
وسط أطراف الخلائق التي لا حصر لها  
والباعاة المتجولين.

جزارون بسواطير لامعة  
ونسوة يرتدين السواد  
نداء استغاثة ونحيب  
حيث جمال الشحب ينتشر برفقٍ  
فوق سطح القطارات.

\*\*\*

أمنح القادمين فرصةً للقاء أخير  
وأعرف أن الغيوم تبدّد نفسها  
على نوافذ البيوت المغلقة..  
لقد هجرها سكّانها الأزليّون  
وذهبوا بعيداً مع الطوفان.

\*\*\*

كلما حدّث لم يحدث  
ولم يتنبأ به فلكيّون ولا رياح  
فليس هناك

السحبُ تمضي بيننا كثيفةً ثقيلةً  
والأرض توقفت عن الدوران، متجمدةً  
كشاهدة قبر بين خرائب ومجرات  
والزمن يتكوّر على نفسه، أفعى لا نهايةً  
لرحلتها الأسطوانيّ كأنما العود الأبديّ  
هو التجسيد الأعلى للعقاب.

\*\*\*

في هذا اليوم العاصف  
تحت سماء القاهرة  
ألمح الشبح خلف الزجاج  
في شارع الزهراء،  
كان يمشي بطيئاً متثاقلاً  
كأنما الأرض تريض على كاهله  
كأنما الثقلان.  
وحيداً في حلّة الدروب  
يمضي نحو حيّ بولاق القريب  
الذي سيصله متأخراً  
وربما لن يصل  
وتبتلعه دوامة الريح.

\*\*\*

كان الصخبُ على أشده  
في الشارع والمقهى

إلا هذيان نائم على السفح  
وفي أعماق أودية جافة.

\*\*\*

تخور الأبقار ليلة عيد الأضحى  
الأبقار المجلوبة من الأرياف الشاقة،  
من السودان وأثيوبيا  
بالأس كانت في مراعيها  
مزهوة بشمس غاربة،  
خوارها المضطرم  
يخلق بليل المقتولين على الضفاف  
في محنة الحروب  
ولا يتركنا ننام.

\*\*\*

خبطة جناح في الظلام  
صليلُ جدول لا يسمعه أحد  
واصطفاق أبواب،  
يركل الأعمى أنشاه  
ويبدأ رحلته الغريزية

\*\*\*

بماذا يحلم نهر النيل هذه الليلة؟  
هذا المعبأ بالكوابيس والأزمنة..  
الليل يضرب المياه بمراسيه العاتية  
متسللاً إلى المخدع السري للنهر  
المخدع الفاره بالأضاحي والمومياءات..  
وليس على مسافة هذا الغمر الطامي  
عدا ضوء قارب يتأرجح بالحطام

وذكريات رجل وحيد.

\*\*\*

ينظرون عبر الجسر الفاصل  
بين قارتين  
واقفين بين التربة المليئة  
وسكة القطار،  
عيونهم تشرب المغيب من التعب  
وجوههم أكثر حلقة من دخان الأفق  
محدثين في الحيوانات النافقة  
والأطفال يقفزون بمرح من دكة إلى أخرى  
حالمين بصباح آخر  
منتظرين البركة.

\*\*\*

يتحدث الظلام عن نفسه قائلاً:  
أنا تاريخ العالم وروحه وهواه  
وليس الضوء، إلا خدعة  
اخترعتها لأظلل الأحياء عن حقيقة موتهم  
وأعجن الجهات  
أنا السيد أقود قطعان الضوء  
نحو المهاي المعتمة.  
أنا الجبال والوديان والصحارى القاسية  
والبحار  
أنا الفراغ الكبير والمصير  
أنا....

\*\*\*

هذه المجزآت والنيازك

هذه المحيطات والزلازل بمجساتها العملاقة:

منذ بدء الخليقة

ترمق الأرض من طرفِ حداثتها

مرددةً سورة الهلاك القادم.

\* \* \*

هذا النشيد الأزلّي

يحمل على جناحه المتقلب

الأمم والقيارات

نشيد الإنسان الأول أمام ظلام المصير

نشيد العشب الوحيدة في الجبل الأجرد

نشيد الوطن والجنابة

النشيد الأمّي للأحلام الصاخبة

نشيد المستعمرين

والطامحين إلى التحرير

نشيد الإنشاد لعاشقة

تسوق قطيعها في الخلا

نشيد المدارس ورياض الأطفال

وقود الحرب القادمة،

نشيد البحارة في الفجر الاستوائي

ذاهبين إلى زنجبار

نشيد الجراح وهو ينتفض على الفريسة

نشيد الضحية

وهي تلملم أشلاءها تحت الأسوار

نشيد المؤمنين والمارقين

نشيد الأرض

وهي تثنّ تحت ثقل العسكر وأباطرة المال

نشيد الطفل

وهو ينفصل عن أمه المقتولة

نشيد الزهرة مفعمةً بمطر الصباح...

هذا النشيد العدمي الكبير

\* \* \*

تتأرجح الملابس على حبل الغسيل

في مهبّ الريح

تنفصل الأرض قليلاً

عن محور الكون.

\* \* \*

لا أريد لهذا الصوت أن ينتهي

هذه العذبة المطلقة

هذه الموسيقى التي يحملها الصمتُ

من قلب الصحراء أو المقبرة

سيرة البحر تغني

سكرةً بأنداء الليل الساهر..

الصوت الذي يحمل ألم البراكين.

وخجل البحيرات.

يمكنني أن أرى الغزلان تسرح أمامي

وألمس نهضة المرأة المستحيّة

يمكنني أن أرى السماء

بأحة نجوم.

ترمق بعضها بحنان..

هذا الصوت الذي أحسه

في أخوة جبلين

خارج وحشة العالم.

\* \* \*

عظمة ملقاة على قارعة الخلا

لا أحد ينظر إليها

لا أحد يحبُّ أو يكره

أو حتى يركلها بطرف قدمه.

عظمة جمل أو حمار أو إنسان

تعيش ذاكرتها الخاصة

لقد نسيها الآخرون

عدا الريح التي تحركها بين الفينة والأخرى

أو حيوان أعمى يرفسها من غير قصد،

(ربما ظلَّها الذباب المتجمّع على وبّه)

وهي لم تنسَ أحدًا.

الجميع يعيشون في مضاربها الخاصة

بالكائنات والأزمان.

عظمة تفكر وحيدة على قارعة الطريق.

\*\*\*

شتلة وردٍ تفتّحت فجأة

لامست شفاها الربيع الصافي

تلمّظته

عاشته زمنًا.

وبالبراءة نفسها

سرى في حناياها المرفقة

من غير خشية لجمالها الحارق

ولذلك المدُّ العاصف للمعرفة

واليد المضربة بالدماء والخيانة

\*\*\*

الغأس التي صنعت من أحلام

الشجرة

والحفرة من تراب النيزك الذي سيردها

بعد قليل

والحب من كراهيةٍ تمحّقه باستمرار

مرح الكباش من لمعان السكين

والقطار من صغيره المضمحل في الفراغ:

تلك حياة البشر وهم يخلعون أحدىة الأمل

على أبواب الريح الخالي

أو في الجحيم

\*\*\*

أسمع جيرانى يصرخون

وينطحن الجدران والأسرة والأبواب

رافعين القبضات إلى الأعلى

مرددين أنشودة النصر الهستيرية

قبل حلول الظلام هذه المرة.

\*\*\*

في المثقل بالآخر من الوادي

لقي الراعي ضالته

كباشًا من ذهب النسيان

\*\*\*

موسيقى في الداخل

هديل يمام وعصافير في الخارج

أعرف أن الفجر يحمل نبأ

عن البحر

موسيقى...

هديل يمام وعصافير في الخارج

هذا ما تبقى من مشهد صباح غابر

\*\*\*

\*\*\*

استيقظ الفلاحون من نومهم المعتق بغيار الطلع،  
فوجدوا الجنّ والغيلان وأشباح المخلوقات  
المخيفة التي انطلقت من عقابها السريّ، تحتلّ  
المزارع والأكسات والبلاد.

حاولوا الرحيل لكن المداخل والمخارج قد أُطبق  
عليها فسقطوا في الحيرة والكآبة على أرض النوم  
الأثيرة من غير مواجهة..  
كانت الشمس قد بسطت سلطتها المطلقة على  
الأرض، وقد ذهبوا بعيداً في الموت والمحاق.  
وكانت الذناب والجوارح ترقب المشهد عن كثب.

\*\*\*

يستيقظ الشبح من نومه  
يلقي نظرة على الفضاء المغبر حوله  
ويعود إلى النوم  
متذكراً أشباح الخلائق التي عبرت  
هذا المكان.

\*\*\*

حمرة كثيفة على وجه المرأة العابرة  
تبديها هبة غضب من ليلة البارحة..  
وأخرى تذهب في السرحان  
حتى تتعثر بحاجز الدرك  
أمام القصر الكبير..

\*\*\*

يرفّ الغراب على مقربة من النافذة  
الغراب القادم من بحر (الباطنة)

غضبية النمر قفزة ملونة في الفراغ  
قوس قزح يشكم الغلاة من أردانها الأربعة  
حتى يهصر الطريدة في موقد أحضانها  
بعد انحسار موجة الركض.

\*\*\*

القبلة المشتعلة بالورود  
هذا العناق الحامي لأنثى النمر  
ممرّ سماوي يلد النجوم والانفجارات

\*\*\*

أنثى الصقر هي الأخرى  
تنثر أحلامها  
على حكيات الوعول  
ثم تنام بين أحضان عاشقها  
براحة تامة.

\*\*\*

أنثى الصقر  
تبكي في ليل وحدتها  
ليل الغابة والمدينة  
ذات القمر المائل نحو الحضيض  
تحاصرها أشباح الموتى  
وتبكي  
حقّل الشفافيات الجريح

\*\*\*

تنزو خراف الجيران في الحظيرة  
كما كان ينزو نبع طفولته البعيدة

\* \* \*

القميص الأسود المعلق  
يشبه باشقاً تخلّت عنه العاصفة،  
وظل يسقط بين نجمة وحبل غسيل  
مهرجاً في حلبة سيرك.

والجوارب:

ألسنة تتدلى من رؤوس مقطوعة.

\* \* \*

يستعيدون الأيام واللحظات  
كما لو أن الزمان غارت كواكبه  
ونزف آخر قطرة  
في أحشائه الدموية.

يقفون على الأطلال والحطام  
يستجدون الذكريات،  
كما يقف البخيل  
على أرض أضاع فيها خاتمه..

\* \* \*

الى س مفرح

شئلة عصافير تغني  
أعرف أن صباحاً  
يحمل لي رسائل من بلادي محبة.

\* \* \*

في بيروت:

كيف مرّت كل هذه السنوات  
على الوجه الذي كان أكثر نضارة  
من ربيع الغابات

أو من طوفان آسيا

يقف ماداً عنقه من غير أن ينعق،  
مشدوهاً

من فرط المسافة واضطراب الأمداء

\* \* \*

غراب آخر يخلق في النوم

وعلى متقاربه جثة حارس البناية  
الذي يبدو منتشياً

وهو يعبر الأجواء،

باتجاه القطب الخالي

ليؤسس مملكته الخاصة مع الغراب.

\* \* \*

هكذا يلمح البصر

تختفي قارة آسيا

يختفي العالم والكون

وتنام الصيرورة بخيال الفيلسوف

في قلب السلام الأبدى

\* \* \*

في المطعم المحاط بالأقواس الزاهية والألوان.

يحترف الرجال المترفون

والنساء الأنيفات.

وعلى الطرف الآخر

عويل قطارات لا يهدأ

قطارات معبأة بجنود هارين

وفلاحين بملابس رثة

ينتظرون لحظة الانتقام

وتركته هكذا

يعمن في ندوب طافحة وعلامات  
كانت السنوات الأكثر ثقلًا عليك

وكان صليب الآلام

أين رقة الهدب المسبل على النبع الأخضر

أين مرع المساءات..

(كيف ظننتك تبكين وأنت تضحكين)

في ذلك المفترق المعتم

لمدينة الحروب والسهرة

\*\*\*

في الأوقات العصية

في غمرة الحمى والهذيان

تخلق الروح في الطبيعة مع شدة يمامة

والنفاتة عصفور

مع الموسيقى السماوية التي أبدعتها الأفلاك

وحيدة تخلق

من غير عزاء بشري

ولا حتى صوت الحبيبة النائية.

\*\*\*

في غمرة الهذيان والحمى

على متن طائرة تعبر المحيط

أقول لصاحبي الذي لا أتبين وجهه في الدخان

مر زمن لم أتنزه في الأثير

هل تنزمت قريباً في حداثق الأثير؟

تضطرب الطائرة

لعلها اصطدمت بقطيع يرعى في ضواحي الله.

تتجاوز القطيع ونعود إلى حديث التّنزه،

ينقشع الدخان قليلاً

لكنه لا يزال.

\*\*\*

الى ع الدميني

في هذا الليل القاهري

يتنامى الى سمعي صياح دبكة وصغير قطارات

ماخوذاً بغيومك الرصاصية

بمذكرات السجن

أنت القابع بين قضبان الجزيرة

المسورة بالصحرَاء والجند وطائرات الشبح

الأمريكية

ممسكاً بجمرة الروح

بما تبقى من نور قليل راسخ

في تخوم الصحراء

التي لم تعد مكاناً للأنبياء والخالدين.

وأنت في وحدتك المضيئة

رغم فحيح اليثم والغياب

ربما تخيلت الشعراء الفرسان

يعبرون الفجر

أمام الزنزانة ذاهبين إلى البعيد

بقاماتهم الغارقة في الظلال:

امرو القيس

عامر ابن الطفيل

طرفة ابن العبد

مالك ابن الريب... إلخ

محدقين في النجوم الباهرة للفراغ

ميممين شطر الحرية دائماً

شطر الأبد القاسي للحنين



أحاول القول مثلاً:  
 الجسد ينزل من الدور التاسع  
 خفيفاً مرحاً كأنه في نزهة غرام  
 مضيقاً وحشة الليل  
 بمغامرته الأخيرة  
 الجسد يذهب مع أسرار جماله  
 ويتركنا في الحيرة  
 تعصف بنا رياح هوجاء...  
 أترك المحاولة عن المرأة وقطارات بولاق  
 وأعود إلى غيمة الشاي  
 لأجدها قد رحلت مع طيور  
 أخذت تملأ الأفق الخالي قبل قليل

\* \* \*

### على حافة البحر

في الأمواج التي تغسل  
 الصخور السوداء  
 في لمعان الحصى والقواقع  
 في مسجد القرية القديم  
 وما تبقى من أنثى ونخيل.  
 في شجرة الغاف الوحيدة  
 على ذوائبها تحلم طيور مهاجرة  
 في هدوء الطبيعة الأكثر بطشاً  
 من جبل ينهار على الرؤوس.

\* \* \*

يمتحن المساء نفسه  
 مقلداً مشية لقلق  
 أمام البحر

الشبح يعاود الظهور  
 يرتدي ملابس الشتاء  
 مسرعاً من غير هدف  
 الشوارع ما زالت هادئة  
 والأعياد في آخر أيامها  
 الأضاحي نُحرت  
 والدّم المتيسب ما زال على الحواف...  
 يسمع نداء قادمًا من الفجاء العميقة للذكرى  
 يتجاهله  
 ويمضي إثر حمارٍ ينطلق بطفل في الشارع الكبير.  
 يتخيل شعوباً بكاملها تجري وراءه  
 شعوباً منكوبةً وجريحة  
 يطاردها أعداءٌ مدججون..  
 يجد نفسه أمام دارٍ للسينما  
 تلك التي شهدت ميلاد أبي الهول،  
 والتي شاهد فيها  
 أول الأفلام في حياته،  
 حين كانت القبلة تعشبُ سهلاً قاحلاً  
 وتجعلُ الجسد يسقط في الدوار

\* \* \*

### إلى أصفاء

أرتشف جرعة الشاي الأولى  
 بخارها ما زال يحلّق كقيمة حميمة،  
 أنظر إلى الأفق الخالي من المازة والطيور.  
 أحاول الكتابة عن امرأة قضت في أحد الشوارع  
 المجاورة

\*\*\*

أُسلَفنا

بشر الكهوف الأوائل

مع حيوانات البيزون

وعنقاء الرمال الكاسرة

صاعدين من البحر

في معركة أخيرة

مع فيالق المغيب

\*\*\*

الطائر من الأعلى

بزالل ماء البحر

يسقي فرخه المزمع على الطيران

\*\*\*

في الكهف البحريّ

الذي أرتاح فيه عادةً

من أرق الأيام

وقد قذف الموج إلى أعماقه

رأس سمكة..

الأبدية تداعب طفلها في المهد،

أجلس

متذكراً قبرك المعشّب بالحسنات.

\*\*\*

أجلس في الكهف نفسه

كان الموج يخبط أقدامي

والشمس على وشك الإندحار

حين فكرت:

في عظامك المبعثرة على فسيح القبر

مضيئة كبستان ورد في الصباح

كنوح يمام

كنت أكثر جمالاً

من ذي قبل

\*\*\*

مياه كثيرة تتجمّع في بحر عُمان

آلام كثيرة تتجمع في بحر العرب

مياه وآلام وسفن عملاقة

تعبر المحيط.

\*\*\*

شجرة ميموزا

ترعى تحتها فرس حرون

بنفيرها الذي لا ينقطع

والتفاتها المذعور

تبدو أنها قادمة من حرب البسوس

أو داحس والغبراء..

وطائر ينقر في عبوره ظهرَ الموجة

بينما ثلّة النخل ما زالت تهذي

في شرفتها الجبلية المطلة على البحر

\*\*\*

أرى حجراً يسقط من ذروة الجبل

ربما ليكشف أسرار الهاوية


مثل رقصة الخنجر

في أعماق الجرح

ظهيرة ذلك اليوم البعيد

للبياسة.

**سيف الرحبي**



# تراث عمان الجيولوجي

يعتبر كتاب تراث عمان الجيولوجي مرجعا علميا هاما للمتخصصين وعامة القارئ على حد سواء. إذ يغطي الكتاب عن جيولوجية عمان، لا سيما علمية مصورة وبأسلوب شيق وممتع ويلفقه سلسلة وثائقية علمية، ويلقى الضوء على الأحداث الجيولوجية الكبرى التي وقعت على مر ملايين السنين والتي شكلت جيولوجية عمان، بما فيها من صحاري شاسعة تراثية الأجر والجمال إضافة وعرة وأودية سحيقة وسهول منبسطة.

وتعرضت قشرة عُمان إلى الانضغاط والانثناء مرات عديدة، مما أدى إلى حدوث تصدع والتواء في الصخور نشأ عنه تكوّن الجبال. وقد أخذ بعض من هذه الصخور فيما بعد شكلاً منبسطاً مرة أخرى بفعل تأثير عوامل الحث والتعرية. وحدثت تحركات متعاقبة ومستمرة في الكتلة القارية العالمية ساعدت على نقل عمان على سطح البسيطة تدريجياً حيث تغير موقعها عدة مرات وانتقل من خط العرض تحت القطبي إلى خط الاستواء وبالتالي، تعاقبت على منطقة عمان كافة الظروف والأحوال المناخية حيث شهدت الإنهيار الجليدية في القصر الجليدي، ثم ذابت هذه الجليديات بفعل تغير موقع الأرض، ثم عادت وتهددت أحوالاً مناخية ساعدت على ظهور الكائنات الحية التي نمت وتكاثرت.

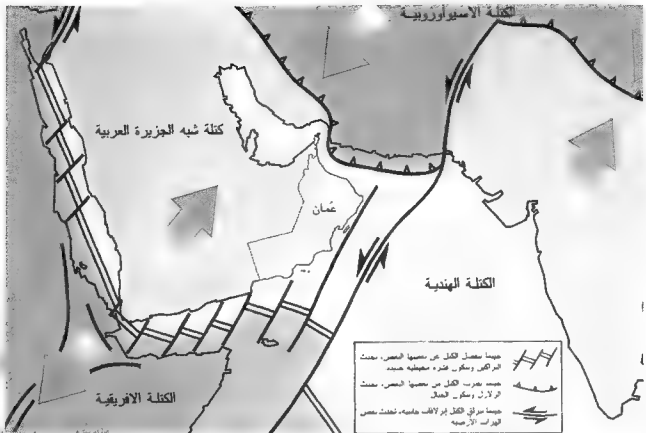


والكتاب، في جملة ما يجيب عن جميع التساؤلات التي تنور في خاطر المرء منا، فهو يفتح أفقاً رحبة وبافعة جديدة أمام القارئ المعادي ليلم بأطراف نرات عمل الجيولوجي ويكشف منها على ما تحويه سلطة خزان من كنوز ثمينة في أعوار الجبال وأعماق البحار. وفي متن هذا الكتاب الذي أصدرته شركة تنمية نفط عُمان نرى وصفاً بصوريًا دقيقاً لأرض المتحيزات والمفارات والنباتات والحيوانات والكائنات المجهرية التي عاشت في العصور البائدة وانظمت في جوف الأرض أو في أعماق البحار ولا تراها إلا في هيئة أحافير بين ذنابيا الصخور.

ويحوي الكتاب معلومات، جيولوجية وجغرافية قيمة، ويقع في تسعة فصول يشكل كل فصل منها موضوعاً مستقلاً مما يسهل مطالعته كوحدة قائمة بذاتها ويحوي كذلك شرحاً للمصطلحات مرتباً ترتيباً أبجدياً هذا إلى جانب فئات الصور والاشكال التوضيحية والخرائط والشرائح المثيلة بشرح تفصيلية. ولا تترك المؤلف، حيث هو جدارك (الجيولوجي بالتهرة) بصماته الواضحة على هذا المرجع وأحسن استغلال ما لديه من معلومات قيمة عن سلطة عمان استنباها أثناء عمله لدى الشركة وقدم وصفاً تفصيلياً دقيقاً لأخبار التاريخ الجيولوجي مشفوعاً بصورة توضيحية تأخذ بمجموع العلوم وتخطف الأبصار وتضفي على الكتاب رونقاً فريداً في نوعه ويهدها بليق بجدي الموضوع وأهميته للمكتبة العلمية العربية.

## كيفية نشوء عمان على سطح البسيطة

يتكون سطح الأرض العمانية من مجموعة من الكتل القارية القشرية متزامية الأطراف وإقامة التحرك، مما ينشأ عنه تكوين وتشكيل سطح القارات وقيعان المحيطات. وتبين الدراسات الجيولوجية التي أجريت في مختلف مناطق الشرق الأوسط أن تحركات الكتل القارية على مدى ٨٠٠ مليون سنة مضت، أدت إلى انضغاط في المواد الرسوبية المحيطية القديمة فضلاً عن انضغاط الصخور من أسفل عن تكوين القشرة القارية الواقعة حالياً تحت عمان وبهبة الجزيرة العربية. وعملت التحركات اللاحقة والمتتابعة التي حدثت في الكتلة القارية على إغراق القشرة مراراً وتكراراً في أعماق البحر، مما ساعد على تغطيتها بمختلف أنواع المواد الرسوبية وهياكل النباتات والحيوانات التي تحولت فيما بعد إلى أحافير.



## تكوينية الكتلة القارية التي تقع عُمان في نطاقها

والتي أضفت على هذه الصخور خواصها ومميزاتها.

ومن حسن الطالع أن بعضاً من هذه العمليات يمكن أن نراه يحدث في عُمان وخولها حتى وقتنا الراهن، مما ييسر على الجيولوجيين عملية عقد مقارنات بين الماضي والحاضر.

والواقع، فإن عُمان لا تقع حالياً على تحوم إحدى الكتل القارية، ولكنها كانت كذلك في الماضي السحيق. ولذا نجد أن جزءاً كبيراً من منضورها قد تكون أصلاً في بيئة وظروف مغايرة لما هو عليه الحال الآن. وقد تكونت هذه الصخور أضلاً في أعماق باطن الأرض حيث ينشأ عن ارتفاع درجة الحرارة تحول الصخور إلى مواد سائلة أو صهارة. وبعد أن تبرد الصهارة تتصلد المعادن المكونة لها وتقبل وتكون الصخور البلورية.

والصخور البلورية شائعة ومنتشرة في عُمان وتأخذ شكلاً متنوعاً ومختلفاً عن الصخور الأخرى المعروفة بالصخور الرسوبية التي هي عبارة عن طبقات

تقع عُمان في الجزء الشرقي من كتلة شبه الجزيرة العربية التي يتصادم تخمها الشمالي مع الكتلة الآسيوآوروبية المكونة لسلسلة جبال زاغروس ومكران. ويتعرض الحد الشرقي لكتلة شبه الجزيرة العربية لتحركات جانبية على طول مرتفع أوبين وخط مصيرة، ويأخذ الحد الجنوبي في الانفصال ببطء عن الكتلة الأفريقية بطول البحر الأحمر وخليج عدن.

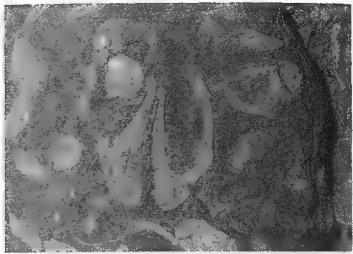
## التاريخ الجيولوجي من خلال الصخور

حتى يتسنى للجيولوجيين الكشف عن أسرار جيولوجية عُمان، فلا بد لهم في البداية أن يحاولوا إيجاد العلاقة بين سمات وخصائص الصخور وبين العمليات التي حدثت في الماضي



اليوم، وتتفاوت مراحل ترسب كل طبقة تفاوتاً شاسعاً وتستغرق فترات زمنية متباينة فتارة نجد أنها تستغرق مرحلة بجزيرة واحدة، وتارة أخرى تبراها تمتد ليلة عصر جليدي بأكمله، وكذلك فإن الاسطح التي تفصل بين مختلف الطبقات تمثل هي الأجرى فجوات زمنية متباينة طويلة كانت أو قصيرة.

رسوبية ترسبت على الأرض أو في قيعان البحار القديمة. وتشكلت الزواشيل بفعل عوامل الحث والتعرية التي تتعرض لها الصخور (مثل الأحجار الرملية والطينية) أو بفعل بعض العمليات الكيميائية والبيولوجية (مثل الحجر الجيري والنفوسومات والجبس). وتشكلت الطبقات الرسوبية على فترات متقطعة كما هو عليه الحال



تحتوي الأحجار الجيرية التي ترسبت على غُمان أثناء العصر البرمي والترياسي على كثير من الأحافير البحرية. وتحتوي هذه الصخور (إلى اليسار) في سلسلة جبال الحجر المنتمية إلى العصر البرمي على كثير من المرجانيات، الرخويات بطيات الأقدام، أما صخور العصر الترياسي (إلى أعلى) فتتميز في كثير من المواقع بوجود أحافير لميوانات ثنائية الصدفة معروفة باسم (ميجالودون)، وهي موجودة بالقرب من بهلاء

وخاصة قبل عصور البليستوسين الجليدية وبعدها والتي شهدت عُمان خلالها آخر عصورها المطيرة الكبرى. وقد أثرت التغيرات المناخية في عمليات الحت والتعرية التي شهدتها جبال عُمان تأثيراً كبيراً. كما تباين مستوى سطح البحر على الصعيد العالمي تبايناً شديداً، وصل إلى أكثر من ١٥٠ متراً ارتفاعاً وانخفاضاً عن معدلاته الحالية.

### الأحافير آثار الحياة

تحتوي صخور عُمان على نماذج متنوعة وكثيرة من الأحافير، وأحياناً تكون هذه الأحافير كبيرة وملحوظة بحيث يمكن رؤيتها بالعين المجردة بسهولة ووضوح، وأحياناً أخرى تكون متناهية في الصغر والدقة بحيث لا يمكن رؤيتها أو تحديدها إلا باستخدام المجهر. ومع ذلك، يمكن تصوير هذه الأحافير الدقيقة وتكبير صورها بما يسمح بتوضيح خصائصها وسماتها المتميزة. استغرقت عملية تكوين الصخور الرسوبية في عُمان فترة زمنية طويلة من عمر الأرض زادت عن ٦٠٠ مليون سنة. وخلال هذه الفترة الزمنية الطويلة تغيرت طبيعة الكائنات الحية التي كانت

### الجبال والسفوح والسهول والبحار

تتكون المناظر الطبيعية العامة في سلطنة عُمان من مجموعة من الجبال الحادة الذرى والتي يصل ارتفاعها إلى ثلاثة كيلومترات، ومن سهول منبسطة جافة تقع على ارتفاع مائة أو مائتي متر فوق سطح البحر. ويمتد عمق قاع البحر في المياه الإقليمية حتى أبعد سحيقة، إذ يصل إلى نحو أربعة كيلومترات.

### القيم العالية

ويُعزى ارتفاع الجبال في شمال عُمان وجنوبها إلى الحركات الأرضية التي حدثت في الفترة ما بين الثلاثين والأربعين مليون سنة الماضية في العصر الأوليجوسيني. وكانت هذه الحركات الأرضية هي آخر مرحلة إجهاد تعرضت لها عُمان. وقد نشأت هذه الإجهادات أصلاً نتيجة التغيرات التي شهدتها الكتل القارية القشرية المجاورة. وعلى مدى العشرين مليون سنة الماضية، ظلت أرض عُمان تنكم بهدوء وسكون وظلت جبالها تتعرض لتآكل مستمر بفعل عوامل الحت والتعرية. ولكن حدثت تغيرات ملحوظة في المناخ العالمي منذ نهاية العصر الأوليجوسيني

في رواسب الحقب الثلاث والتي لا تختلف في معظم الحالات عن الأحافير الموجودة في عصرنا الحالي.

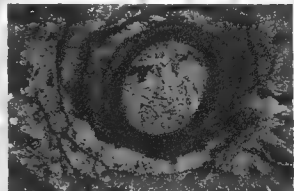
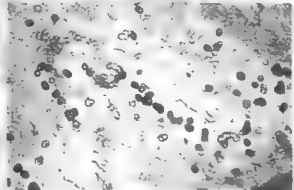
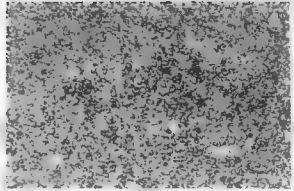
تحتوي الرواسب البحرية الأولى - التي تكون الجزء السفلي من تكوين غارف - على كمية كبيرة من أحافير الحيوانات والنباتات البحرية، ولا يزال بعض هذه الأحافير محفوظاً في الرواسب مثل الرنبيقيات البحرية والمسرجانيات. وتخرسبت رواسب الأنهار كذلك في الأودية المنبسطة بطول السواحل التي كانت موجودة آنذاك. واندفقت في زمان الأنهار جذوع الأشجار الكبيرة حيث لا تزال موجودة في الجزء العلوي من تكوين الغارف.

وعلى الرغم من أن الكتل القارية تتحرك وتنجرف بلا توقف، فإن عمان ظلت في نطاق الحزام الاستوائي بدءاً من العصر الترياسي وحتى العصر الحالي. ولكن هذا الانجراف المستمر تسبب في تحريك عمان قليلاً من الحزام المداري الجنوبي القاحل عبر الحزام المداري الرطب إلى الحزام الاستوائي الشمالي حيث تقع حالياً.

### جبال عمان بين النشوء والانكسار

يحتوي تاريخ عمان الجيولوجي على أربعة عصور على أقل تقدير - حدثت خلالها حركات أرضية كبرى أسفرت عن تكوين المرتفعات الجبلية التي يبلغ ارتفاعها بضعة كيلومترات. ويشمل تاريخ سلطنة عمان كذلك عصوراً أخرى شهدت تغيرات وحركات رأسية خفيفة في مستوى سطح البحر أغرقت السلطنة تحت مياه البحر ثم عادت ونقلتها إلى اليابسة مرة أخرى. وكما يعلم علماء الجيولوجيا الآن، فإن هذه الحركات الهامة هي ناشئة عن الانجراف الجانبي للكتل القارية الصفيحية القشرية.

هذا، وإن الكتل القارية الصفيحية القشرية الكبرى المكونة لسطح الأرض هي عبارة عن السطح المتحجر والمتصلد الذي يغطي الصحارة المعدنية



توجد في صخور الجوف الرسوبية (أعلى) بقايا آثار الحياة البحرية البسيطة الأولى التي ظهرت في أعماق المحيطات آنذاك.

تعيش على الأرض تغيراً ملحوظاً حيث تتباين أشكال الأحافير التي يمكن أن نراها في عمان تهايناً شاسعاً، فمنها الأحافير وحيدة الخلية ذات الأشكال البسيطة لا سيما الأحافير النباتية أو البكتيرية، ومنها الأحافير التي عاشت فيها الكائنات الحية في الطبقات الأكثر قدماً. وأخيراً، فهنا مجموعة كبيرة من الأحافير ذات الأشكال النباتية والحيوانية التي كانت منتشرة



تقع عُمان في نطاقها الى موقع ما في أقصى نصف الكرة الجنوبي حيث كان المناخ يتميز بشدة البرودة مما أدى الى تجمد عُمان الى الحد الذي اتاح تكوين الانهار الجليدية. وقد شهدت عُمان هذين العصرين منذ ٦٠٠ و ٣٠٠ مليون سنة بالتتابع.

وتتوافر لدى العلماء معلومات كافية عن العصر الجليدي الأحدث عهدا باعتبار انه إحدى حلقات عملية عمر جليدي واسعة النطاق شملت امريكا الجنوبية وأفريقيا والهند وأستراليا وعُمان والتي كانت جميعها جزءا من قارة جندوانا الكبرى

المتدثرة وقيام

الجيولوجيون في

عُمان بدراسة هذا

العصر الجليدي دراسة

متأنية ومستفيضة

لأن الرواسب الناشئة

عن هذا العصر

الجليدي الكبير هي

الرواسب المكونة لأهم

مكامن الاحتياطي

النفطي في المنطقة،

وهي المكونة لتكوين

الخلاطة الذي يحتوي

بدوره على جميع

السمات والخصائص الرسوبية. وجميع هذه

الخصائص والسمات تثبت لعلماء الجيولوجيا ان

الجزء الجنوبي من السلطنة على الأقل قد شهد عدة

مراحل تكونت خلالها الطبقات الجليدية ثم عادت

وتلاشت. كما تبين الخصائص والسمات الرسوبية

أثار الجرش والطقن الذي أحدثته الانهار الجليدية

التي تركت بصماتها على أسطح الصخور الكبيرة

والجلاميد. وقطعت الطبقات الجليدية والأودية

الكبرى واخترقت باطن الأرض حتى انه يمكن

رؤية أثارها في المسوحات الزلزالية للطبقات

التي تحتها العميقة.

السائلة الكامنة في باطن الأرض. ويعتبر هذا السطح بمثابة دثار الأرض، ويذكر أن دثار الأرض في تحرك مستمر. ويعتقد علماء الجيولوجيا أن تيارات الحمل تعمل على دفع هذا الدثار وتجعل المادة السائلة اللزجة تدور وتلف ببطء شديد في خلايا دوارة كبيرة. ومن ناحية أخرى، تعمل حركة الدثار على سحب الكتل القارية الصفحية القشرية الى أعلى بحيث تنتقل بمحاذاة بعضها البعض. وتنشأ الاجهادات والضغط في الفواصل التي تفصل بين مختلف الكتل. ويمكن أن تؤدي هذه الاجهادات الى نشوء انضغاط على سطح الكتل او تفريقها عن بعضها البعض او

سحبها بصورة مائلة

لتتجاوز احدها

الأخرى. ومع مرور

الوقت، يمكن ان يحدث

انشطار لهذه الكتل

بحيث تكون تخوما

جديدة أو يمكن ان

تلتحم مع بعضها

البعض بحيث تبقى

التخوم القارية السابقة

في شكل صخور مضغوطة

ثابتة. ويتأثر التاريخ

الجيولوجي لأي منطقة

على سطح البسيطة تأثراً كبيراً بمدى قربها من

أحدى التخوم القارية النشطة أو بعدها عنه.

## مخلفات العصور الجليدية

إن المناخ الاستوائي القاحل الذي يسود عُمان في

العصر الحاضر يجعل من العسير على المرء أن

يتصور وجود طبقات وأنهار جليدية كبيرة في

المنطقة في وقت من ذلك. ومع ذلك، فقد حدث أن

شهدت عُمان عصرين على الأقل كانت خلالها

مغطاة بالكتل الجليدية حينما تسببت تحركات

الكتل القارية العالمية في نقل الكتلة القارية التي



بقايا رواسب دقيقة بعد  
ذوبان الجبال الجليدية

## أعماق البحار



يعتبر منظر التلال الجبلية التي تحتضن منطقة مسقط منظرًا مألوفًا لمواطني البلاد. وتحظى سلسلة جبال الحجر التي تأخذ أشكالًا منحدرة وخطوقية بشهرة واسعة لدى الجيولوجيين. ولعل السبب في هذه الشهرة هو أنها تكونت بفعل عدة عوامل وظروف تكاد تكون متميزة وفريدة من نوعها.

ففي إحدى المراحل الحاسية في تاريخ جبال الجيولوجي منذ نحو ٧٠ ملايين سنة خلت، أسفرت تحركات الكتل القارية العشرية المحيطية بفعل عن حدوث ثوران وتقببات تحتية غير عادية نتج عنها نشوء صفائح صخرية كبيرة في القشرة المحيطية، تبلغ

مساحتها نحو ١٠٠ ألف كيلومتر مربع وسمكها نحو ١٥ كيلومترًا، انزلقت عبر الحافة الشمالية الشرقية للقارة العربية. ويمكن أن نرى هذه الصفائح الآن بوضوح وجلاء في جبال الحجر، وتعرف هذه الصفائح الصخرية حاليًا باسم صخور أوفيوليت-تغقان أو أوفيوليت سمائل.

ومن بين جسيمات أنواع الصخور الأوفيوليت على مستوى العالم نجد أن صخور أوفيوليت سمائل أكثر تعرية وأقل عرضة للتغيرات من غيرها.

ويتضح من خلال دراسة صخور الأوفيوليت والمسوحات التي أجريت على البحار والمحيطات أن هناك طبقتين من القشرة الصلبة. وتكون الطبقة السفلية أساساً من معادن السيليكات الثقيلة (وأهمها الأوليفين) التي تتميز أولاً بعد أن تنخفض درجة الحرارة وشدة الضغط. وينتج عن ذلك تكون صخور تندرج تحت اسم الصخور فوق المائية. وهي الصخور الغنية بالمغنيسيوم والحديد على وجه الخصوص.

## فنون الطبيعة

تقوم الطبيعة بعمل رجل التكنولوجيا والفنان معاً فنحتها تكون وتبدع مشرقاً وأشكالاً ومناظر دقيقة يستلزم صنعها التقيد الكامل بالقوانين والقواعد

عوامل التعرية التي تعدلها مياه البحر - منطقة الجصة - مسقط  
من منحوتات الرياح في صخور الحجر الجيري - منطقة لهور



وفهود يقعان على مسافة نحو ٢٠ كيلومترا فحسب جنوب التلال السفحية  
ظهرت أهمية صخور أوقيوليت سمائل في السلطنة خاصة في المراحل المبكرة لاستكشاف النفط؛ مما جعلها مصدرا محتملا من مصادر المعادن الذي يمكن أن يعود بالنفع الاقتصادي على البلاد. ولم تتوان السلطنة في تحقيق أقصى استفادة ممكنة من هذه الثروة وأخذت تنتج النحاس والكروميت بكميات يمكن استغلالها اقتصاديا، وبهذا، أضافت مصدرا جديدا وهاما إلى مصادر الدخل القومي، ومبادرت السلطنة كذلك بإجراء مسوحات للكشف عن مختلف الموارد المعدنية الأخرى.

• مجلة أخبار شركتنا العدد الأول ١٩٩١ ص ٦ و٧  
□ صدر كتاب «تراث عمان الجيولوجي» بمناسبة العيد الوطني العشرين لسلطنة عُمان عام ١٩٩٠ م. وقد ساهم في إصدار الكتاب وإخراجة بقمته الفنية والعلمية عدد كبير من العاملين وبإدارة العلاقات العامة والأعلام بشركة تنمية نفط عُمان.



الفيزيائية والكيميائية... ونجد فيها كذلك أشكالا وألوانا وصورا تنطق بالجمال المجرد. ولجيولوجية عُمان أهمية خاصة لارتباطها بموارد البلاد المتمثلة في النفط والغاز وغيرهما.

وتتكون الأشكال عامة إما بفعل الحت والتعرية أو بفعل الانشاء، فهناك مناظر طبيعية عامة تشكلت بفعل عوامل الحت والتعرية وخاصة بفعل الرياح التي تهب على الصخور المقاومة، ومئة أنواع أخرى من المناظر الطبيعية تشكلت وتكونت بفعل آثار التحلل وقوة المياه.

وتتشمل المناظر والأشكال الانشائية على البنيات والهياكل الخاضعة لقوانين الطبيعة، ولكنها تشمل كذلك صورا تكونت بفعل عوامل أخرى خارجة عن نطاق قوانين الفيزياء والكيمياء حيث تكونت أساسا بفعل النباتات والحيوانات.

وتتمتع المياه بقدرة كبيرة على خلق وإيجاد صور وأشكال مختلفة من خلال عملية تحلل الصخور وترسيبها. وللرياح دور لا ينكر في هذا الشأن إذ تقوم بتحويل الرمال السائبة إلى أشكال فنية بدية، فضلا عن أنها تقوم بتفتيت الصخور وتعريضها بحيث تكون مناظر وأشكالا متباينة ومختلفة.

## كنوز الأعماق

تنشأ غالبية نفوط السلطنة من صخور مجموعة الحقف الضاربة في القدم وتتكون من الفقيات العضوي الذي ترسب في عصور سحيقة مضت. وعلى ذلك، تعتبر مكونات نفوط عُمان أقدم بكثير من مكونات مختلف نفوط الشرق الأوسط والواقع، فإن نفط صخور مجزوعة الحقف بجقول جنوب عُمان والتي يبلغ عمرها ٦٠٠ مليون سنة يعتبر من وجهة النظر الجيولوجية، أقدم نفط ينتج بكميات تجارية على مستوى العالم. ولعل النفط الوحيد المماثل له هو نفط حقول سيبيريا من حيث احتوائه على نفس الخصائص الكيميائية الفريدة وأقدم المصدر وتماثل في نوعية وخصائص الطحالب والميكروبات البدائية المكونة له.

إن مجرد وجود النفوط القديمة في عُمان دليل دامغ وقاطع على وجود تاريخ جيولوجي طويل وعريق لم يتميز بالعتق، لأن النفط يمكن أن يتسرب بسهولة من المصائد النفطية في حالة حدوث تحركات أو هزات أرضية، كما يسهل فقدانه في حالة تعرضه للحرارة الناجمة عن البراكين أو طول مدة الطمر في الكافن. ولذا، فليس من المستغرب أن نجد من جبال شمال عُمان - التي تعرضت لتحركات أرضية شديدة وطمر طويل مع تكون أوقيوليت سمائل - خالية من النفط على الرغم من أن حقلي نقيه



جروف ضحلة على بعض جوانب الظار حيث أبرز على مستوى سطح البحر طبقات الصخور المنحدمة إلى الحصون الشاهدي والشمس

# الطابع الحسي للصورة الشعرية عند ابن المعتز نحو تحديد دقيق لأنماط الصورة الشعرية

محمد الجروقي \*

مهداة إلى كمال أبيديب الصديق والأستاذ.

١- الدراسات السابقة حول طبيعة الصورة الشعرية: تكشف القراءة المتمنة لشعر ابن المعتز عن غلبة الطابع الحسي على صوره الشعرية بشكل لافت للاهتمام وبمستويات متعددة. وتهدف هذه الورقة إلى التركيز على ذلك الطابع وإبراز مستوياته.

وقد تم إجراء عدة دراسات تبحث في الفن والشعر بشكل عام والشعر العباسي بشكل خاص. ويمكن بدقة تحديد اتجاهين اثنين: الأول يتعامل مع الصورة ضمن دراسة الفن عموماً، ومن هنا فإنه يميز بين اتجاهين رئيسيين: التصويري والرمزي. أما الثاني فهو أكثر تحديداً، ويركز على الخلق الشعري وأساليبه المختلفة فيما يتصل بموضوعاته وتقنياته، وبناءً عليها يميز بين تيارات ومدارس مختلفة. وسنقوم بعرض هذين الاتجاهين بغية إحلال الإنتاج الشعري لابن المعتز ضمن سياق الخلق الشعري لعصره. كما سنتخير ثلاث دراسات ممثلة لتلك الاتجاهات، ونعرضها انطلاقاً من الأكثر تحديداً إلى الأوسع دون اعتبار لتسلسلها الزمني.

دراسة شوقي يمكن أخذها كنموذج للاتجاه الأكثر تحديداً والذي يُعنى ببلورة مذاهب ومدارس شعرية. وقد قام شوقي بتمييز ثلاثة مذاهب شعرية في الأدب العربي،

الصورة الشعرية  
لا بد أن تبحث في  
إطار شامل على  
اعتبار أنها نتاج  
عملية عقلية وقد  
ميز الجرجاني بين  
ضربين من المشابهة،  
الأول غير محتاج  
إلى تفسير وتأويل  
والثاني متحقق بهما  
فقط. على اعتبار  
أنهما أسلوبان  
للصورة الشعرية  
كلاهما متحقق  
وكلاهما شعري.

\* ناقد وأكاديمي من سلطنة عمان. والمادة فصل من رسالة دكتوراة باللغة الانجليزية في جامعة لندن (SOAS)، بإشراف البروفيسور كمال أبيديب. وقد قام المؤلف بالترجمة

وجوه كثيرة، من حيث المعاني، وما أثاروا من غرائبها، ومن حيث الأساسيس وما بعثوا من طرائفها، ومن حيث الصياغات وما نسفوا من زاندها. وسنرى بعد قليل أن ضروب إحسانهم لذلك كله انتهت بهم إلى مذهب جديد هو مذهب التصنيع، ولكن هذا المذهب لم يظهر تواتراً، بل أخذ يعد له جيلان، جيل بشار، وجيل أبي نواس وأبي العتاهية...» (٥)

ويعتبر ضيف البحري وأبنا تمام ممثلين لـ«تعقيد الصنعة». وكان شعر الوصف هو المجال الذي أبرز فيه البحري مهاراته خصوصاً في وصف القصور ووصف البرك ووصف الحيوانات الوحشية (٦). وكذلك فعل ابن الرومي مستعرضاً موهبته في تفصيل العواطف ووصف الطبيعة (وملذاتها خاصة في فصل الربيع)، ووصف الأطعمة (٧).

ويمثل المذهب الثاني، التصنع، أعمية خاصة في هذا السياق على اعتبار أنه عصارة الحضارة الإسلامية في العصر العباسي. والمصدر الآخر لأهميته بالنسبة لهذه الدراسة هو أن ابن المعتز نفسه عدّ من ممثلي هذا المذهب. وقد استُخدم المصطلح ليشير إلى الزخرف والزينة (٨). وهو أمر يمكن تلمسه في مختلف مناهي الحياة العباسية: في النسيج وفن العمارة وفي الأدب. وحسب ضيف فقد:

«أخذ هذا التصنيع يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة، وهي حالة طليعية توجد دائماً في الصنائع حين يعم الغرر ... وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يستخدم زينة وزخرفاً للحُكَّاب والصمصم، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعراء، وأن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع، قد تألق في وشي مرصع كثير.» (٩)

وقد وجد هذا المذهب طريقه إلى الشعر، ويعتبر مسلم بن

موسى تمييزه بينها على قيم تاريخية وفنية. وقد أعطى هذه المذاهب تسميات مقارنية هي: الصنعة والتصنع والتصنيع والسبب في إعطائها تسميات مقارنية هو أنها تحوي قواسم مشتركة على مستويي المضامين والأوزان (١)

ومذهب الصنعة - تاريخياً - هو الأسبق. ويرى ضيف أن الشعر فن مليء بالتقاليد والمصطلحات، وأن بداية الصنعة تعود إلى العصر الجاهلي لدى شعراء مثل امرئ القيس وعنترة وأضرابهما. وقد لفت الانتباه إلى أن ميلاً كان غالباً منذ القدم إلى «فن التصوير» مما يؤكد حضور الصنعة في الشعر الجاهلي، يقول:

«... بل هم يعتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيداً وهو «فن التصوير»... ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين يلاحظ أنه يعني بالتصوير في شعره كأن «التصوير» غاية في نفسه، فالأفكار تتلاحق في صنوف من التشبيهات، حتى تستتم هذا الفن من «التصوير» وكأنما القصائد يرود يمانية، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة.» (٢)

وباستقصاء زمني تتبع ضيف مذهب الصنعة في العصر الإسلامي مؤكداً أنه لا يختلف عنه في العصر الجاهلي. أما في العصر الأموي فإن هذا المذهب يحضر بشكل خاص في الغزل الحسي لعمربن أبي ربيعة وفي مناظر وصف الصحراء في شعر ذي الرمة (٣). أما في العصر العباسي، ونتيجة لتوسع الدولة الإسلامية والتفاعل بين مختلف الأمم والثقافات، فإن تغييراً أساسياً طرأ على الشعر العربي. تطور مذهب الصنعة ووصل غايته التي أسماها ضيف بـ«تعقيد الصنعة»، كما ظهر مذهب آخر هو مذهب التصنيع (٤). والتطور الذي طرأ على فن الصنعة - كما يرى ضيف - يظهر في غرائب المعاني وطرائف الأساسيس وإحكام الصياغات. يقول مؤكداً ذلك ومشيراً إلى التمهيد إلى الفن الثاني:

«... فقد ارتقى الشعراء بها [صنعة الشعر] من

الدقيق يعتبر «واحداً من إسهامات الجرجاني في دراسة الصورة الشعرية» والتي تجاوز فيها ما يطرح الآن عند المنظرين المعاصرين بكثير (١٩) ويخلص أبو ديب إلى: «و خلافاً للرمزيين والتصويريين فإن الجرجاني ميز نمطي المشابهة على اعتبار أنهما أسلوبان للصورة الشعرية، كلاهما متحقق وكلاهما شعري، ولم يقل البتة أن أحدهما فقط هو النمط [بالتعريف] الأوحد والمسيطر، وبخلافه لا يوجد نمط له قيمة في عملية الخلق الشعري» (٢٠).

وفي سياق أوسع، يشير ريد Reed إلى نوعين من الفن عند بحثه عن المؤثرات الاقتصادية والاجتماعية على الفن الحديث (٢١) والتميز بين الصورة والرمز - بالنسبة له - «أمر أساسي لفهم الحركات الحديثة في الفن» (٢٢) وربما كان من الضروري الإشارة إلى أن ذلك التقسيم لا يمكن حصره في الحركات الفنية الحديثة فقط - كما فعل ريد - وإنما يعمم على جميع الإنتاج الفني وبمختلف عصوره خصوصاً وأن الجرجاني أكد على ذلك في تمييزه بين ضربين من العمليات العقلية ومنذ قرون عديدة.

وربما نتج عن تخصيص دراسة مستقلة لطبيعة الصورة وأنماطها مستفيدة من النتائج الجديدة التي توصل إليها حقل العلوم الذهنية فوائد جمة. وهو مطمح عسير التحقق بالنسبة لهذه الدراسة. ولكن النتائج التي توصل إليها الجرجاني حول أنماط الصورة ستكون نبراساً لنا للتمييز بين نمطي الصورة الأساسيين المعروفين بالحسي والذهني.

## ٢- نمطاً الصورة الأساسيان:

اعتماداً على طبيعة وجه الشبه وطرفي التشبيه في الصورة، فإن نمطين من الصورة يمكن تمييزهما وهما النمط الحسي والنمط المعنوي. وسيتيم هنا بحث هذه الظاهرة بشيء من التفصيل مع إشارة سريعة لمدى حضور هذين النمطين في النقد الغربي.

وتقدم الموسوعات ومعاجم المصطلحات الأدبية الغربية اهتماماً ضئيلاً لتمييز هذين النمطين، مع غياب كامل للنمط الثاني: الذهني. والمقابل اللغوي

الوليد المنشئ له (١٠) أما رائداه فهما أبو تمام وابن المعتز، اللذان يمثلان نمطين من أنماط التصنيع. ويعد أبو تمام أهم شاعر في هذا الاتجاه خصوصاً المرتبط منه بالمنحى العقلي إبان القرن الثالث الهجري (١١) فقد ساعدته معارفه الفلسفية والعقلية في المزج بين الفن والثقافة لإنتاج زخارف عقلية وحسية في شعره، كما يمكن أن يُشاهد في قصيدته المشهورة «فتح عمورية» (١٢) ويرتبط بهذا أيضاً الغموض الذي يلف شعر أبي تمام مما يعكس الثقافة الجديدة (١٣).

وفي المقابل، يمثل ابن المعتز النمط الحسي وبخاصة في استعماله للجnas والطباق والتصوير. ويرى ضيف اهتماماً خاصاً لنشبهات ابن المعتز. وأوضح أن الشاعر ركز على نمط واحد من التصوير هو التشبيه، ونجح في إنتاج أشكال كثيرة منه (١٤) وقد امتدح تقنية الشاعر في إضفاء لمسات إلى التشبيه مثل الحركة واللون والشكل (١٥).

والمذهب الثالث الذي ميّزه ضيف هو مذهب التصنيع. وقد وصفه بدالتكلف والتطرف (١٦)، وخلص إلى أن قيمته الشعرية أقل من المذهبين السابقين. وفي رأيه أن ذلك دليل على اضمحلال العقل العربي تبدي في الاهتمام بوضع مجموعة غير منتهية من القيود لتحكم مختلف المجالات الثقافية والحوية (١٧) وقد قدم ضيف نماذج عدة لتوظيف تلك القيود في النثر (كما هو الحال في الأسلوب المعقد في مقامات الهمذاني) وفي الشعر (كما في لزوميات أبي العلاء المعري) (١٨).

ومن المحاولات، التي يمكن أن تعد واحدة من المحاولات الأكثر عمقا وثراء وربما قدماً أيضاً، والتي بحثت الصورة الشعرية في إطار شامل على اعتبار أنها نتاج لعملية عقلية، يمكن إلحاقها بالناقد عبد القاهر الجرجاني. وقد ميز بين ضربين من المشابهة، الأول غير محتاج إلى تفسير وتأويل والثاني متحقق بهما فقط. ويرى كمال أبوديب، الذي أنجز تحليلاً عميقاً لنماذج هذين الضربين مقارناً آراء الجرجاني في هذا الإطار بآراء نقاد معاصرين كجونسون Johnson والهوت Eliot، أن ذلك التميز

للمصطلح العربي «حسي» هي sensibility أو sensuousness وقد قُدم للكلمة الثانية بعض من التفصيل. وقد استخدم ذلك المصطلح في مرحلتين متعاقبتين، الأولى عندما «استقر كمصطلح أدبي في القرن الثامن عشر للإشارة إلى المشاعر أو الأحاسيس والعاطفة، خاصة القيمة المحببة في عصر ستريني Stemo وجولد سمث Goldsmith وكاوبر Cowper هذه العواطف قد تكون ذاتية وقد تكون غيرية» (٢٣)

يربط هذا التحديد بالعاطفة المضمنة في الصورة. أما المرحلة الأخرى فيكتسب المصطلح فيها تحديداً يجعله أدخل فيما نحن بصدده. ومن بين استخدامات المصطلح في القرن العشرين (٢٤) فإن محاولة اليوت Eliot تمثل هنا أهمية خاصة. «فبالنسبة لـ[اليوت] له فإن العنصر العادي له حضور قوي، فالفكرة عند دونيه Donne هي تجربة: وتجسّد حساً، وهذا لا بد أن يعني أنه يفهم الفكرة بوحدة من حواس الخمس» (٢٥)

ويمكن القول أن المصطلح في النقد الغربي لم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة الحسية لطرفي الصورة الشعرية أو بوجه الشبه، ولكنه رُبط على الدوام بالمشاعر. وحتى اليوت نفسه كان يستخدم المصطلح بشكل فضفاض. فعنده «أن المصطلح لا يشير إلى نوع محدد ولا ينتج نوعاً واحداً من الأساليب الشعرية. الحسية – ببساطة – هي تسمية لمقدرة الخلق الفني التي توجد عند كل شاعر. والحسيلة إنه قُرب المصطلح ليشمل القدرة على إبراز مقاومة ذهنية لمخاطر التعميم» (٢٦)

## ١-٢- الصورة الحسية؛

وعلى العكس مما سبق من غموض (٢٧) توفر أدبيات البلاغة العربية منذ القديم انشغالاً أكبر بمبحث الصورة وتحديد أنماطها. وكما سيغدو جلياً، فإن للصورة نمطين أساسيين هما – كما سبق – الحسي والذهني. وفي دراسته لنظرية الجرجاني للصورة الشعرية قام أبو ديب بصياغة تحديد للطابع الحسي الذي يتمثل في إن:

«الحسية – ببساطة – يمكن تحديدها في ضوء الألفه

الناتجة عن طرفي التشبيه. وكذلك بالنظر إلى الوظيفة المتخلفة عن العلاقة بين ذئك الطرفين» (٢٨)

وعندنا، وعلى الرغم من أن الجرجاني يؤكد دائماً على إبراز المشابهة داخل البنية القائمة على طبيعة طرفي التشبيه المكونين للصورة، فإن الطبيعة المفردة لكل طرف وكونه حسياً أو غير حسي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان. وذلك أمر على قدر كبير من الأهمية، وربما لم ينتبه إليه الجرجاني. وعليه، فإن النمط الحسي الخالص للصورة هو ذلك النمط الذي نجد فيه وجه الشبه ذا طبيعة حسية وكذلك نجد أن الطرفين ماديين، أما النمط الحسي غير الخالص فوجه الشبه فيه غير حسي مع بقاء طرفي التشبيه ماديين أو أحدهما.

وفي هذا الإطار فإن الاهتمام تم توجيهه إلى أمرين اثنين: الصفات الخارجية لطرفي الصورة كالألوان والشكل والحركة وما إلى ذلك، والثاني طبيعة وجه المشابهة. وكما سيظهر لاحقاً، فإن شعر ابن المعتز واحد من أخصب النماذج لتلك التصنيفات.

وفي مقابل تلك الصورة الحسية نجد النمط الثاني للصورة والمسمى الصورة الذهنية، ويمثل وجه المشابهة وطبيعة الطرفين الحد الفارق بينهما. وقد وضّح الجرجاني ذلك الفارق كالتالي:

«اعلم أن الشينين اذا شَبَّه احدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: احدهما ان يكون من جهة امر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محضاً بضرب من التأوّل» (٢٩)

## ١-١-٢- أنماط الصورة الحسية؛

وقد مارس الجرجاني استقصاء أعمق لأنماط الصورة الأولى. ويبنى تنميته على عوامل عدة، منها طبيعة وجه الشبه وهل هو متأت من خلال الصفة مباشرة أو من خلال معنى آخر يفهم منها، وهل هي صفة مفردة أو صفة مركبة، وكذلك من خلال الأشكال المختلفة للصورة الشعرية كالتشبيه والاستعارة. وقد حظي النمط الثاني للصورة باهتمام أقل منه لسبب سيأتي ذكره. ونتيجة لمعالجة الجرجاني الإجمالية للصورة فإنها



ليس من السهولة بمكان أن نستخرج صورة دقيقة لأنماط الصورة الحسية من خلال تنظيراته. وهنا نحاول تقديم صورة أولية لتلك الأنماط معتمدين طبيعة طرفي التشبيه ووجه الشبه. ويقدم الجدول التالي أنماط الصورة الحسية:

النمط	الطرف الأول	الطرف الثاني	وجه الشبه
حسي خالص	ح	ح	ح
حسي غير خالص	ح	ح	ذ
حسي غير خالص	ذ	ح	ذ
حسي غير خالص	ح	ذ	ذ

جدول يوضح أنماط الصورة الحسية ح = حسي، ذ = ذهني

والتمثال على الشكل الحسي الخالص هو قولهم «خردود كالورد». فالحمرة هي وجه الشبه بين الورد والخردود. ووجه الشبه يتوصل إليه بحاسة الإبصار. (٣٠)

والنمط غير الخالص يمكن أن يمثل له بقولهم «ألفاظه كالماء فصاحة». حيث الطرفان ماديتان. فالكلمات تعتبر مادية لأن لها وجود مادي يمكن أن يدرك من خلال حاسة السمع. أما وجه الشبه فإنه غير مباشر ويحتاج إلى درجة من التأويل.

والثالث عد من قبل الجرجاني وبعبارة أبوديب أنه «النمط الأدق من حيث المشابهة، والذي لا يمكن فهمه إلا من قبل مدققي النظر، ولا يوجد إلا في الأعمال الأدبية». (٣١)

والتمثال على هذا النمط قولهم «كانوا كالطقة المفرغة لا يعرف طرفاه». (٣٢) والطرف الأول «هم» (المفهومة من واو الجماعة والمحملة إلى أولاد المهلب) وهو مادي. أما بالنسبة للطرف الثاني «الطقة» فالمشابهة لا تكمن فيها نفسها بل في صفة ذهنية أو عقلية مرتبطة بها وهي دائرية الطقة وحقيقة أنها ليس لها أول ولا آخر

معروفين أو محددين. ووجه الشبه هنا يحتاج درجة عالية من التأويل.

وقد مثل للشكل الأخير بقولهم:

وانت أنزرت من لا شيء في العدد (٣٣)

وهذا الشكل ذو طبيعة مختلفة نوعاً ما، ويمكن طرح تساؤل جدي حول مدى انتمائه إلى القائمة التي وضع فيها. الطرف الأول هو «أنت» (المهجو) وهو مادي، بينما الطرف الثاني «لا شيء» وهو ذهني أو عقلي، وكذلك وجه الشبه. وستعالج الحالة الإشكالية لهذا النمط لاحقاً بالتفصيل.

## ٢-٢- الصورة الذهنية:

الصورة الذهنية أو العقلية (٣٤) تتوفر في كل صورة نجد أحد طرفيها ذهنياً وكذلك وجه الشبه فيها، والصورة هنا تفهم من خلال عمليات عقلية لا من خلال إحدى الحواس الخمس. ولهذا النمط من الصورة مستويان: بسيط ومركب. وبالإشارة إلى المحددات الموضحة أعلاه والمميزة لطبيعة الصورة الشعرية فإن تنميطات الجرجاني للصورة الحسية والموضحة في الجدول ستتم إعادة النظر فيها، وسينقل النمطان (٣ و ٤) للصورة الحسية غير الخالصة ليشكل النمط البسيط من الصورة الذهنية. أما النمط المركب فهو شكل من أشكال التشبيه سمي بالتمثيل، وسناقش لاحقاً (٣٥)

ويقدم أبوديب هذا النمط من الصورة في الصياغة الآتية:

«والمشابهة - في ظهوراتها البسيطة - توجد في شيئين اثنين... أما في ظهوراتها الأكثر تعقيداً فهي مجموعة من الأشياء تكون وحدة واحدة، والمشابهة التي ننتجها هذه الأشياء هي أمر آخر ناتج عن تفاعلها مع بعضها. والمشابهة هنا هي تمثيل للتفاعل بين شيئين، والصورة الجديدة مختلفة عن الصورة التي يقدمها كل طرف منفرداً فصورة كل طرف تتبدل وتتحول في عملية تفاعل. دون إدراك دقيق لذلك التفاعل، وربما بظلت أيضاً». (٣٦)

ولمزيد من التوضيح فسيقدم مثال للصورة الذهنية من خلال الآية القرآنية الكريمة التالية:

«مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا» (٣٧)

وقد علق الجرجاني على هذه الصورة بما يلي:

«الشبه منقزع من أحوال الحمار وهو انه يحمل الاسفار التي هي اوعية العلوم ومستودع العقول ثم لا يحس بما فيها ولا يشعر بمضمونها ولا يفرق بينها وبين سائر الاحمال التي ليست من العلم في شيء ولا من الدلالة عليه من سبيل .... فليس له مما يحمل حظ سوى انه يثقل عليه، ويكد جنبه، فهو كما ترى مقتضى امور مجموعة ونتيجة لأشياء ألفت وقرن بعضها إلى بعض... لأن الشيء لا يتعلق بالحمل حتى يكون من الحمار ثم لا يتعلق ايضا بحمل الحمار حتى يكون المحمول الاسفار ثم لا يتعلق بهذا كله حتى يقرن به جهل الحمار بالاسفار المحمولة على ظهره...» (٣٨)

## ٢-٢- إشكالية التمثيل:

وتنميط الجرجاني للصورة الحسية يحتاج إلى قدر من المراجعة لضبطه بشكل أقرب إلى الدقة. وقد سبق القول أن النمطين الأخيرين للصورة الحسية يرتبطان بشكل أقوى بالصورة الذهنية. وفيما يظهر فإن السبب الوحيد الذي من أجله جعل حسين هو أن طرفا التشبيه مفردان وليسا مركبين كالمثال القرآني السابق. ويمكننا أن نقترح أن الصورة الشعرية تتحدد بالنظر إلى وجه الشبه والمشبه به. فينتج ذلك نمطين اثنين من الصورة، الأول حسي يرتكز أساساً على مقارنات حسية (وإن كان أحياناً يقارن مكونات عقلية بأخرى حسية)، والثاني ذهني يرتكز على مقارنات بين مفاهيم أو أفكار.

وفي ضوء ذلك فإن التمثيل - والذي عرف أنه «تشبيه يعتمد على مجموعة من الجمل: متخيلة ومركبة، وهو تشبيه غير مادي» (٣٩) - وعليه فهو شكل بلاغي يحتاج إلى درجة عالية من التأويل - سيحكم تقديمه هنا

بمنظور جديد. ومن المدهش أن نلاحظ أن تقنية التمثيل تختلف عن تقنية التشبيه البسيط والاستعارة التي تعتمد على التفاعل بينما تعتمد تقنية التمثيل على الارتجاج. وسيقدم مثالان لتوضيح هذا التنظير. ففي المثال المذكور سلفاً والمتصل بقول الشاعر:

وَأَنْتَ أَفْرَزُ مِنْ لَا شَيْءٍ فِي الْعَدَدِ

يمكن بوضوح تحديدي عنصرين: الأول الضمير «أنت» العائد للشخص المهجو، والثاني المفهوم العددي «للنزر» أو «القلة». فهناك تفاعل بين طرفي الصورة بموجبه تم نقل معان تخص الطرف الأول إلى الطرف الثاني. وعليه ففي هذا المثال نجد طرفين

وعلاقة واحدة. أما في مثال التمثيل المذكور فهناك أطراف عدة أو عناصر عدة وعلاقات متعددة تعمل في اتجاهات مختلفة، ويمكن توضيحها من خلال الجدول التالي:

الطرف	العناصر	طبيعة العلاقة
الطرف الأول	اليهود - التوراة	تضاد
الطرف الثاني	الأسفار - الحمار	تضاد
التمثيل	الطرف الأول - الطرف الثاني	تماثل

### أطراف وعناصر التمثيل وعلاقاتها

بناءً على الجدول السابق، يمكن تحديد أربعة عناصر وثلاث علاقات في هذه الصورة. يتكون طرف الصورة الأول من عنصرين هما اليهود والتوراة والعلاقة بينهما قائمة على التضاد. ويتكون الطرف الثاني من عنصرين آخرين هما الحمار والأسفار والعلاقة بينهما قائمة على التضاد أيضاً. بالإضافة إلى ذلك هناك علاقة ثالثة مختلفة في طبيعتها فهي قائمة على التماثل بين طرفي الصورة الأساسيين. وهنا يمكننا أن نخلص إلى أن الصورة الذهنية تعمل في شكلين اثنين: تفاعلي فيما يخص التشبيه والاستعارة ومزجي بالنسبة للتمثيل.

## ٤-٢- غلبة النمط الحسي للصورة وأسيابه:

لقي النمط الحسي للصورة اهتماماً كبيراً عند الفلاسفة العرب والنقاد ومفكري القرآن القدماء وكان موضوعه أحد أهم الموضوعات التي كان مثار الكثير من النقاش في الفترة الواقعة في القرنين الثالث والرابع الهجري. (٤٠) وفيما يتصل بحقل الدراسات القرآنية، فقد لاحظ الرمانى أسلوب القرآن هو أن يقارن الأشياء والمفاهيم بأمور يمكن أن تدرك بالحواس الخمس. (٤١) وقد لاحظ الأمر نفسه دارسون آخرون كأبي هلال العسكري، ولكنه أعلى من شأن حاسة محددة هي حاسة الإبصار. (٤٢) وهذا الاتجاه للدراسات القرآنية كان له أثره البالغ على معالجة وتحليل الصورة الشعرية، وقد لعبت الفلسفة دوراً في دعم ذلك الاتجاه، وعلى سبيل المثال فإن جابر عصفور في الشاهد الآتي يناقش أثر أرسطو طاليس على الفلاسفة المسلمين فيما يتصل بالفائدة من استخدام الأشياء الحسية للإيضاح:

«ارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساساً في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، ومبحث كان يستند إلى نوع من المعارف التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على التراث الفلسفي اليوناني بوجه خاص. ومن المعروف أن العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير». (٤٣)

ويبرز مسكويه - في نص بالغ الأهمية - كيف تعمل الأشياء الحسية في التوضيح، وكذلك أثرها على المتلقي، وترتيب الحواس حسب أهميتها:

«والسبب في ذلك [طلب المثال المحسوس] أننا بالحواس، والفن لنا منذ أول كوننا ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريباً عنده، طلب له مثلاً من الحس، فإذا أعطي ذلك أنس به. وقد يعرض في المحسوسات أيضاً هذا العارض، أعني أن إنساناً لو حدث عن النعامة والزرافة،

والفيل، والتمساح، لطلب أن يصور له ليقلع بصره عليه ويحصل تحت حسه ليعينه. وهكذا الأمر في الموهومات فإن الإنسان لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهده مثله لسأل عن مثله، وكلف من يخبره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان، وإن لم يكن موجوداً، فلا بد لمتوهمه من أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها. فأما المعقولات فلما كانت صورها أطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس - إلا على جهة التقريب - صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوقة.

والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلاً...» (٤٤) وأثر هذا الاتجاه يمكن أن يرى أيضاً في أعمال النقاد المهمين من أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

فقد اعتبر الأول الطابع الحسي لعناصر الصورة أنها «النمط الأصلي» للمقارنة، أما الطابع الذهني فقد اعتبره «متفرع» عن ذلك الأصل. (٤٥) وقد أعطى الجرجاني أهمية خاصة لحاسة الإبصار عندما كان يوازن أعمال الشعراء والرسامين، فهما يقدمان أفكاراً ومواد بطريقة حيوية ومعبرة. (٤٦) أما القرطاجني - على الجانب الآخر - فقد أبدى تفهماً كبيراً للطبيعة الحسية للصورة ويشكل أدق للتأثير النفسي للصورة على المتلقي. (٤٧)

## الهوامش

- ١- ضيف، شرقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٩٠.
- ٢- السابق، ص ١٥.
- ٣- السابق، ص ٣٢.
- ٤- السابق، ص ١٤١.
- ٥- السابق، ص ١٤٨.
- ٦- السابق، ص ١٩٠ وما بعدها.
- ٧- السابق، ص ٢٠٠.
- ٨- السابق، ص ١٧٢.
- ٩- السابق، ص ١٧٤.
- ١٠- السابق، ص ١٨٠ وما بعدها.
- ١١- السابق، ص ٢٩٩.

العرب، (بيروت ١٩٩٧)، ط ٣، ص ٢٩٨	٢٨
(sensuousness is simply defined in terms of the nature of the affinity revealed between two entities and also in terms of the function which is fulfilled by revealing a relationship between two entities) Op. cit. p. 82	٢٩
Al-Jurjani A Asrār al-Balāgha, Ed. By H. Ritter, 5th ed. (Istanbul 1954) p. 80-1	٣٠
Ibid p. 105	٣١
Ibid.	٣٢
Ibid.	٣٣
Translated by Ritter al-Jurjani A Asrār al-Balāgha Ed By H Ritter 5th ed (Istanbul 1954) p 69	٣٤
من هنا سيتم استخدام مصطلح الصورة الذهنية على اعتبار أنه مقابل للصورة الحسية. أما كلمة « الجانب الحظي أو الصورة العقلية»، فقد استخدمت غالباً للإشارة إلى عقلانية أرسطو كما تظهر في شعر البديع في العصر العباسي	٣٥
The tamhīl image is defined and discussed in section 2.3 later in this chapter (in its simplest manifestation the similarity is revealed as existing in two objects only . But in its more complex form a number of objects are considered as one unit the similarity which they bear to something else resulting from their interaction one with another The similitude here is analogous to the fusion of two objects which produces a new image different from the images of both individual objects. The images of the objects themselves are modified and transformed, in the process of complete fusion beyond recognition or are even (cancelled out) (tubal) completely . . Op. cit. p. 107	٣٦
Ibid.	٣٧
Ibid pp. 107-8.	٣٨
(simile based on a set of sentences conceal complex non-physical simile) Ibid p. ix	٣٩
For more information see Asfour op cit and Mumtaz, Q, Naqd al-Shir fi al-Qarn al-Rabi al-Hijri (Riyadh: 1982) pp. 359-61.	٤٠
٤١- ينظر الرماني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ثم محمد خلف الله ومحمد سلام (القاهرة دت)، ص ٨٤	
٤٢- ينظر العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعيتين، تحقيق محمد أبو الفضل وأحمد البجاوي (القاهرة ١٩٥٢)، ص ٢٧٤.	
٤٣- مصفوري، السابق، ص ٢٧٣	
٤٤- ينظر التوحديدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق أمين وصفري (القاهرة: ١٩٥١)، ص ٢٤٠-١	
٤٥- للجرجاني، السابق، ص ٦١-٢.	
٤٦- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق م. رضا (القاهرة ١٩٦١)، ص ٣١٧.	
٤٧- للفرطجاني، السابق، ص ١٨-٩	

١٢- السابق، ص ٢٥٦	
١٣- السابق، ص ٢٣٩	
١٤- السابق، ص ٢٦٧	
١٥- السابق، ص ٢٧١.	
Ibid p. 9.	١٦
Ibid p. 280.	١٧
Ibid p. 280f	١٨
Abu-Deeb K. Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery (Warminster 1978), p. 104	١٩
Unlike the Symbolists and the Imagists Al-Jurjani recognises the two types of similarity under consideration as two modes of poetic imagery both legitimate and both poetic. No one type was said by him to be the only type the absolute besides which no other type is of value for the poet or poetic creation	٢٠
Ibid p. 141.	
كما قدمنا هنا سنبلت لاحقاً للتصوُّص الأصلية التي ترجمناها عن الإنجليزية وذلك لتسهيل للقارئ الذي يريد العودة إلى التصوُّص الأصلية للمقارنة	
Read H. The Philosophy of Modern Art. (London. 1951) see Chapter One: The Modern Epoch in Art pp. 17-45	٢١
Ibid p. 19.	٢٢
The first is when the term became prominent as a literary term in the mid 18th c.23 to refer to susceptibility emotional impressions esp. to tender feelings a popular quality in the age of Sterne Goldsmith and Cowper The feelings may be one's own or those of others L. Lerner (Sensibility) in The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. by A. Preminger and T. Brogan. (New Jersey: 1993) p. 1143	٢٣
Ibid p. 1144.	٢٤
For him the physical element is very strong: (as thought to Donne was an experience: it modified his s. (this must mean that he apprehended it with one of his five senses as in the case of the odour of a rose ) Ibid	٢٥
For him the term does not indicate one special kind of awareness or yield one particular poetic style: s. is simply a name for artistic faculty as found in every poet. As a result he brings the term closer to Intellect. incl. in it the ability to offer intellectual resistance to the dangers of generalization: Ibid	٢٦
٢٧- هذا المفوض أيضاً في تحديد مصطلح «الحسية» يمكن أن يرى في بعض الدراسات العربية التي تأثرت بأرسطو، كدراسة الفرطجاني الذي ركّز في تحديده للشعر على أثره في نفس المتلقي. وهذا الاتجاه يمكن ربطه بالتأثر بنظرية السماكاة عند أرسطو. ينظر الفرطجاني، حازم، منهاج البلاغة، تحقيق محمد بن الخوجه (بيروت: ١٩٨٦)، ط ٣، ص ٧٠، وكذلك مصفوري، جابر، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند	

# القصيدة العربية الحديثة: الخروج من نظام الواحدية التمامية

## شربل داغر\*

قد لا يحتاج الشعر العربي الحديث، ولا شعراؤه، الى تكريم مقدار احتياجهم في صورة مؤكدة الى الدرس- وهو أفضل التكريم-، الى درس مزيد ومتعدد المقاربات والسبل المنهجية، سواء في اجماليه او في بنياته المختلفة. ذلك أننا لو استعرضنا واقع هذا الدرس لوجدناه دون ما ببلغته هذه «المغامرة» التي بلغت توصلات وانجازات تجعلها حاملة تعبيرية عالية عن الانسان العربي في وجوده.

### أوجه التجديد

وقد يكون الدرس التاريخي لهذا الشعر أفقر هذه المساعي المنهجية، بفعل اجتماع عوامل مختلفة، منها خلوص النقد العربي نفسه الى اللسانية بتوجهاتها المختلفة التي أبقت النص وحده، بعد أن أخرجه من السياق ووضعت فوق طاولة الدرس وفق علاقة وجاهية بين النص والدارس. ومنها ضعف الممارسة التاريخية نفسها، حيث ان المسعى الخبيري لا يزال قرين التذکر، أو الجمع، أو التأويل الأسطوري و«الشعبي»، من دون التناول العقلاني له، الذي يقربه بمعاينة الوقائع وبتعليل أسبابها. أما المقاربات الاجتماعية للشعر والقصيدة فنكاد أن تكون غائبة بالكامل، ما يعزز تفسيرات نقدية سارية تمحض الشعر والشاعر صفات «شارقة» أو «عبقرية»، وتنسب الشعر - من جديد- الى أعمال الجن فعلاً، طالما أن التفسيرات هذه لا تنزل القصيدة في

ان موعده العام ١٩٤٧ وهو الأقرب إلينا، لا يمثل التجديد الناجز، على ما أعتقد، خاصة في القصيدتين الشهيرتين («الكوليرا»، للملايكة، و«هل كان حباً»، لـسياب)، الموضوعتين في عام ١٩٤٧، طالما انه لا يجرب سوى تغيرات صروضية، معروفة وسابقة عليه. ولكي تكتمل أوجه المراجعة، قد يكون لزاماً علينا التحقق من مضاعيل مدونات نقدية عديدة سارية، ومن أسسها خصوصاً. من هذه الأسس التعامل مع التجديد وفق منظور سياسي- جغرافي.

\* شاعر وأكاديمي من لبنان.

منازل العمل الاجتماعي الذي يتدبره البشر، ومنهم الشعراء أنفسهم.

وجبت، وفق هذا الكلام، العودة الى وقائع الشعر والبحث عما يوجبها، ولا سيما في تغيراتها: وهي تغيرات لا تقتصر - وإن تتعين ظاهرياً وواقعياً - على شؤون تقنية أو عروضية أو بنائية، إذ تعبر عن اعتمالات أوسع منها، وفي حراك تاريخي عام، وهو الحراك الذي وضع الشعر، بعد طول احتكام الى مرجعيته المخصوصة، طوال قرون وقرون، في وضعية التغاير التي أوجبتها شروط الثقافة الولجية مع أوروبا الغازية والساحرة في آن، حتى أن كاتباً مثل رفاعة الطهطاوي أغرته الأشكال الفنية العديدة في الشعر الأوروبي، وتحقق من أن الشعر لا يقتصر على «عمود» متواتر، بل هو قابل لصياغات مختلفة.

لهذا وجب البحث عن تاريخية لتجديد الشعر العربي تقع في إطار الثقافة، وهو ما تصاهاش كثير من النقاد مكتفياً بملاحظة التغيرات الشكلية وحسب في مبنى القصيدة العربية. فغير ناقد، وغير شاعر عربي كذلك، نظروا الى تجديدات نازك الملائكة ويذر شاكر السياب على أنها «الاولى»، ثم تناقلت التصويبات والتصحيحات، سواء في العراق نفسه، او خارجه، والتي كشفت على أن سبيل التجديد العروضي (أي الخروج على بناء البيت المتناظر ذي القافية الموحدة واللازمة) سابق، بل متعدد، ما يشير الى «أوليات» مختلفة. هذا ما قام به النقاد والشعراء أنيس المقدسي ويوسف الصائغ وسلمى الخضراء الجيوسي وسامي مهدي وس.موريه وغيرهم، ممن كشفوا عن تجديدات سابقة، سواء عند المهجريين أو أمين الريحاني أو جماعة أبوللو أو الشاعر الأردني عرار أو نقولا فياض وغيرهم الكثير. ويمكننا - لو شئنا - استكمال مخطط المراجعة التجديدية هذه، إذ تحقق لنا أن التغيير في ترتيب العروض وتنوعه سابق على القرن العشرين، ويعود الى تجارب القرن التاسع عشر، في قصائد أعداد من الشعراء «العصريين»، من أمثال خليل الخوري وزيق الله حسون وغيرهما.

وقد يكون من الأنسب كذلك البحث في طبيعة هذا التجديد، أو في «أوجه» المختلفة. ذلك أن النظر النقدي - المتأخر خصوصاً - جعل التجديد، كما مع نازك

الملائكة، ظاهرة عروضية مستحدثة ليس إلا. وهو فهم يستدعي عدة تدقيقات: منها النظر الى مسألة العروض خارج المنظور القالي الذي حكم نظرات العديدين من النقاد والشعراء الى التجديدات هذه: فلقد جرى الكلام عن «كسر» العروض، أو عن تنوع القوافي وحسب (وهو ما أسميه بالنظر الى الشأن القالي فقط)، من دون النظر الى مفاعيل هذا التغير العروضي على المستويات المختلفة في كل قصيدة. ذلك أننا وجدنا أن تغير المبنى العروضي - وإن بدا عند بعضهم تنويعات وتشطيرات اتاحها الشعر العربي في عهده، الاندلسي والعثماني - غير أساس في الصنيع الشعري، ووجد صيفاً تركيبية ودلالية متنوعة ومختلفة في السطر الواحد، كما في علاقات الجمل والسطور الشعرية بعضها ببعض. وهي تغييرات أفاد منها الشاعر وجربها، وأتاحها التأليف نفسه (بما أن القصيدة لم تعد «نظماً»، وفق ما قاله الجرجاني، لمستويات القصيدة كلها في قالب مضغوط، ووفق توظيفية ترشدية لها، كما هو عليه الحال في القصيدة العمودية).

موعد العام ١٩٤٧ العروضي تلغيه، إذن، السوابق التجديدية المماثلة له والسابقة عليه، ما يدعو الى تدبر تاريخي آخر يعود الى التجارب العربية المختلفة حظوظها المختلفة في السبق التجديدي. وهو موعد «ساقط»، إلا أنه يدعو الى التفكير بعوامل أخرى أدت الى تجديد الشعر غير التنوع العروضي، وهي عوامل موجودة قبل العام ١٩٤٧، وإن حافظت القصائد فيها على العروض في صيغها القديمة. ذلك أننا عايشنا في مدى واسع من التجارب الشعرية تمايشاً نزاعياً، فيه عوامل تجديد وعوامل محافظة، في أشكال مختلفة في مستويات القصيدة: تمثل التجديد، بداية، في عوامل المعنى قبل أن يبلغ لاحقاً عوامل المبنى (وخاصة العروض)، على ما في هذا التمييز بين نوعي العوامل من تسرع والتهاس وتداخل. وليس غريباً في هذا المسار الذي يعود، والحالة هذه، الى منتصف القرن التاسع عشر، أن لا يتحقق الانفصال التام، أو تجديد مستويات القصيدة كلها، إلا بعد الخروج، ولو المخفف والتنويعي، من العروض - أعطى أبواب المحافظة المحافظة الشعرية وخاتمته. عند ذلك تكون العودة الى اللزوم لازمة تاريخياً لوضع الحداثة في

أسسها خصوصاً. من هذه الأسس التعامل مع التجديد وفق منظور سياسي - جغرافي، قوامه تأسيس الدول العربية نفسها، حيث بات لكل دولة تاريخها التجديدي المخصوص. ومن علامات هذا المنظور أيضاً قسمة «الأجيال»، التي نلقاها في هذا التاريخ النقدي أو ذاك، والتي تقيم أسباب الترابط بين هذا الجيل وذاك.

فلقد بقنا نعرف كتباً نقدية مختلفة تؤرخ للتجديد حسب خريطة «جامعة الدول العربية»، لا وفق تنقلات التجديد نفسه: ويتم التعويل بالتالي على الجغرافيا من دون التاريخ

ذلك أن بعض نقادنا ومؤرخينا يسارعون إلى إنزال الشعراء في سلاسل محلية متتابعة، قوامها تواريخ الميلاد قبل تواريخ النتاجات أحياناً، كما يسعون إلى إيجاد أسباب علاقات لقاء وتباعدها بين التواريخ هذه من دون تبصر أو مراجعة: هل يستحسن، على سبيل المثال، ربط شعر البدايات عند محمود درويش بشعر فدوى طوقان أم بشعر نزار قباني وعبد الوهاب البياتي في آن؟ وهل يستحسن كذلك ربط شعر أدونيس في بداياته بشعر بدوي الجيل وعمر أبوريشة أم بشعر سعيد عقل خصيصاً؟

إن هذا المنزع متوقع طالما أن الدول العربية، وفيها كتابها ونقادها، قد سارعوا إلى تجهيز «عدة» الدولة الضرورية واستكمال «هيتها» الوطنية، ومنها عدة الشعر، حتى لو اقتصر الأمر على تجارب معدودة وقليلة التميز والضور. وفي ذلك أدب الناقد دور «مأمور النفوس» الذي يسجل الميلاذات مثل الوفيات، ويقيم شبكات

مترابطة وفق المواعيد الزمنية هذه، ويجعل منها أساس التجديد «الوطني» الذي لا محيد عنه في الدولة العتيدة. إلا أن تأسيس هذه المساعي السياسية - الجغرافية يتحقق في أزمنة شعرية تهاوت فيها المدود أو تراجعت، ذلك أنها باتت تعني، في المقام الأول، حدود تأثير وتبادل، وقد تكون واقعة - وهي كذلك في بدايات التجارب خصوصاً، لا عند اكتمالها - خارج البلد نفسه، وهو ما نراه في تجارب العديد من الشعراء العرب المجددين، في تلمساتهم الأولى خصوصاً: نزار قباني يرى

مدى الحركة التي أوجدتها في إطار المثاقفة، وفي ضلوع الشعر في تعايش (مختلف الأوجه، التآلفية والنزاعية) مع مرجعيتين، عربية وغربية.

هذا يدعو إلى التعامل مع القصيدة، لا على أنها نص منسجم ومتوافق، بل على أنها نص متفاوت وله مرجعيات متعددة، قبل أن تتوافر فيه أو تجتمع مستويات التجديد المختلفة. وقد يكون من الأنسب، في هذه الحالة، النظر إلى أوجه التجديد في صورة منفردة أو متفرقة، فتتوقف عند كل وجه على حدة، فلا يقبض عنها،

على سبيل المثال، لا حدوث التغيرات العروضية

كلها، ولا دخول القصيدة مضامين جديدة، ولا تجدّد سبل الانبناء النحوي والتركيبى: هكذا ميز خليل مطران، على سبيل المثال، في شعر الأمير شكيب أرسلان، بين كونه «حضري المعنى»، من جهة، و«بدوي اللفظ»، من جهة أخرى.

ذلك أننا لو أقمنا مثل هذه المراجعة، لتحققنا في النقد العربي من الإهمال الذي لحق بالشعر «العصري»، ومن المصير البائس الذي فاز به شعر «الحياة» (أو الشعر الرومانسي)، فجرى اسقاطهما من تاريخ الدائنة الشعرية. ويعود ذلك إلى حسابات متأخرة، قوامها النظر إلى الشعر وفق ما انتهى إليه، أي تدبير تاريخ جديد له يجعل مما وصل إليه الشعر في الستينيات أساس التقويم الشعري.

المراجعة لازمة، إذن، وتدعو إلى التأكيد من وجود مواعيد مختلفة للتجديد: مواعيد مختلفة في كل بلد وبين البلدان العربية، ومواعيد

مختلفة أو حظوظ متباينة من التجديد في هذا المستوى أو ذاك من مستويات القصيدة: لهذا أقول أن موعد العام ١٩٤٧ نفسه، وهو الأقرب إلينا، لا يمثل التجديد الناجز، على ما أعتقد، خاصة في القصيدتين الشهيرتين («الكوليرا» للملآنكة، و«هل كان حياً» للسحاب)، الموضوعتين في عام ١٩٤٧، طالما أنه لا يوجب سوى تغيرات عروضية، معروفة وسابقة عليه.

ولكي تكتمل أوجه المراجعة، قد يكون لازماً علينا التخفف من مفاعيل مدونات نقدية عديدة سارية، ومن

**قد يشير الكلام عن  
الواحدية التامة،  
إلى انتفاء التغير في  
القصيدة العربية  
القديمة، وركونه  
إلى مثال واحد  
ومتما مع نفسه،  
فيما لا أطلب ذلك  
من هذا المفهوم، وإنما  
أريد منه الإشارة  
إلى تحكم نظام  
سابق، جماعي،  
بقصيدة الشاعر  
وبالحكم عليها**

تجارب لبنانيين على مقادير من التجريد المثالي، الذي يجعل «لبنان» أشبه بمحتوى من المتعاليات متحقق في الدنيويات، فيما نجد الخطاب عينه في العراق يقوم على تنزيه آخر، ولكنه مختلف، قوامه الحديث عن البلد بوصفه «الضحية» الدائمة والمجردة عما يصيبها من عسف وظلم.

هكذا يمكن التحقق في صورة مزيدة من حصول تأثيرات وتبادلات ذات أساس تقني وأسلوب، نلقى آخر صورها في انتشار نمط معين لقصيدة النثر في تجارب شعراء عرب عديدين، متأتية من تجارب لبنانية في المقام الأول. كما يمكن الحديث عن تأثير قصيدة اليوناني يانيس ريتسوس على شعراء عديدين ممن اعتنوا بقصيدة «التفاصيل»، كما تسمى. وهو ما يتأكد بفعل الاتصالات المتزايدة وتبادل المعلومات في فضاءات الشعر ومجالاته ووسائله التعريفية. ولا سيما في دورات الاسواق ومعارض الكتب.

### النص والزمن

يفتقر النص العربي الحديث، إذن، إلى أوجه درس متعددة تراه في ما قبله، ويحيطه ويبنيه، في أن، أي أن الدرس يفترق إلى إعادة الشعر إلى حيث كان، أي في النظام الثقافي والمتعالي، وفي نطاق التداول: فتنوع القافية ليس شأنًا تقنيًا مطلقًا نظر إليه البعض، وإنما هو خروج من نظام يتعين في علامة منه. والالتفات إلى «التومويل» أو «التلغراف»، أو «المغنطيس» تخل عن موضوعات الشعر الاثيرة، والتفات إلى غيرها، إلى جديد تبصره العين في الوجود، لا عين الذاكرة والتقليد. خروج متعدد، ومختلف، ومتباين بين هذه البيئة وتلك، بين هذا الشاعر وذاك، وقوامه الابتعاد عن نظام «الواحدة التمامية»، كما اسمها، الذي كان يحض الثقافة، ومنها الشعر، مثالها وأفقها.

قد يشير الكلام عن «الواحدة التمامية» إلى انتفاء التقير في القصيدة العربية القديمة، وركونه إلى مثال واحد ومتما مع نفسه، فيما لا أطلب ذلك من هذا المفهوم، وإنما أريد منه الإشارة إلى تحكم نظام سابق، جماعي، بقصيدة الشاعر وبالحكم عليها. فقد كانت هناك أنظمة وقواعد وأغراض تحدد الشعر، وتحدد ممارستها، سابقة

إلى شعر إلياس أبوشبكة، وبدن شاكر السياب والأقرب يلتصق إلى علي محمود طه... وماذا نقول عن شعراء لبنانيين عديدين، مثل خليل مطران وغيره، في مصر، وفي أي تاريخ شعري نقدمهم؟

هذا يقود إلى النظر إلى خريطة التأثيرات والتبادلات الشعرية وفق منظور آخر، لا يضبطه موظف الأمن العام، ولا الجمارك، بل طلبات التناقص التي يطلبها الشعراء، مدركين أن الشعر نفسه يتخفف أكثر فأكثر، في التجارب الحديثة، من المحددات «الوطنية» أو السياسية وغيرها التي يتم ربطه بها وإحكام علاقاته بها.

هناك، إذن، علاقات وحدود أخرى غير حدود الجغرافيا والدول، على الرغم من وجود جذرات محلية لهذه التجربة الشعرية أو تلك، في بعض الأحيان. إن هذا السبيل، السياسي- الجغرافي، لا يفي بالفرض طالما أنه يقصر دراسة النجاج الشعري على تصنيفات خارجية («الجيل»، «البلد...»). وقليلة النفع، فلا تظهر، وفي أن، معالم التحد في كل تجربة (وقد تكون جماعة شعرية في بلد ما)، ومعالم التبادل (في حال وجودها)، عربيًا وأجنبيًا، على ما في التحد، في الحالتين، من مصاعب طالما أن الحدود وإمية ومعالم التأثير والتفاعل خفية وحاذقة. فهل نقول، والحالة هذه، إن أساس التجديد قائم بالتالي وفق اعتبارات تقنية- أسلوبية؟

هذا ما سارع إلى اعتماده غير ناقد إذ جعل من عوامل أو ظواهر تجديد يلقاها في هذه التجربة أو تلك، أو مما جمعتهم المجالات الأدبية فوق صفحاتها من شعراء مختلفين، أساساً قوياً لتعيين التجديد بل لفهمه. وهي معطيات جرى جمعها فوق مكتب النقد، لا في وقائع التاريخ الشعري نفسه. إذ أننا لا نقوى على إغفال حاصل حركات ثقافية وسياسية وغيرها في هذا البلد أو ذاك، ولا التفاعل عن مفاعيلها في تجربة هذا الشاعر أو ذاك. لا يمكننا أن نفهم تكوين خطاب عن «لبنان» (شارل القرم، إلياس أبوشبكة، سعيد عقل، صلاح لبكي...)، أو عن «العراق» (محمد مهدي الجواهري، بدن شاكر السياب... حتى الشعراء المتأخرين في العراق) في الخطاب الشعري المعاصر ضمن منظور الشعر «الوطني». وحسب، ذلك أنه قد يجدها ولكنه يتعداه كذلك. وهو خطاب يقوم في



على لحظة الكتابة وتالية على لحظة التلقي. وهو أمر تلقاه في غير صناعة قديمة، يشمل الشاعر مثل المزخرف أو المزوق، ويعين ارتضاء «خاصة» الجماعة وتواضعها على هذه الأسس، أي يعين مراتب الذوق والتعيين في الجماعة من نقاد وفقهاء وأمرء وغيرهم؛ وتشير هذه القواعد المتفق عليها إلى تمام صورة الجماعة عن نفسها، فلا يصيبها خدش أو زيف أو اختلال. لهذا فإن كسر البناء التناظري للقصيدة القديمة هو أكثر من تخل شكلي عن عدد من بنائها، وإن اكتفت بها بعض التجارب الشعرية في عدد من أمثلتها، إذ يشير في حركته إلى ما هو أبعد من ذلك وهو انتهاء القصيدة إلى الشاعر نفسه وتكفله بها.

خروج، إلا أن له شكل بناء مختلف للقصيدة العربية. شكلٌ يعين في تخلص القصيدة من شكلها القلبي المحسوب، وفي بلوغها شكلاً متغيراً عند كل شاعر، بل في كل قصيدة، فلا قصيدة تشبه غيرها، لا في هيئتها الطباعية، ولا في هيئتها التوزيعية لجملها وأسطرها ووحداتها الإيقاعية. وعلى الدارس أن يتبع القصيدة بالتالي في كل لفظ، في كل سطر، لكي يتحقق مما يتبنيه، إذ أن بناءها لاحق، لا مسبق بأية حال.

هذا ما ينشئ القصيدة وفق علاقة جديدة، أجملها في الحديث عن الشاعر والزمن، إذ باتت القصيدة تتعين في عمل الشاعر عليها، وإن يلتقي عمله مع غيره، في ما يتأثر به أو يقترحه على غيره من شعراء. عمل واقع في الزمن، داخل في علاقة معه، لا يعود معها الشعر عملاً منظماً، بل نوعاً من الممارسة الوجودية، من العمل الموقعي الذي يطلب أثراً في الزمن، ومع الآخر.

وهو خروج توافرت له أساساً قاعدة مادية تطلقه وتبناها، تتلقاه وتفسره. قاعدة صناعية أساساً باتت تجعل المدون صنيعاً كتابياً، طباعياً. ما يحتاج إلى فحص وعرض ودرس في حد ذاته. إذ لم يتم كفاية درس انتقال تدوين القصيدة فوق حامل مادي من الوراقة إلى الطباعة، ومقتضيات ذلك على بناء القصيدة الحديثة في مستوياتها كلها. فنشر القصيدة في كتاب، أو فوق

صفحات مجلة، وفر اعداداً لها، وانتشاراً مختلفاً لها، يتعدى البلاط أو «المريد» أو مجالس العلماء والشعراء أو عمليات نسخها وغيرها، ويهني وسطاً تداولياً جديداً لها. ينعقد حول «القارئ»، وحول علاقة جديدة، هي العلاقة الانفرادية. ففي مدى القرن التاسع عشر نتحقق من استمرار جلسات الشعراء والعلماء والفقهاء كوسط تداولي نقدي للشعر والشعراء، قبل أن نتحقق من تحول المنشورات الصحفية، بين جريدة ومجلة ودورية، ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى وسيط حواري واجتماعي جديد ينقل «معارضات» الشعراء و«أحاجيهم» و«أفانزهم» قبل أن تتوجه هذه المنشورات إلى «قارئ» لا تعرفه إذ تتوجه إليه.

غير أن درس عواقب أو مفاعيل دخول الطباعة على القصيدة العربية يتعدى مسألة النشر نفسها، ليشمل بناء القصيدة بمستوياتها كلها: هذا ما سبق لي درسه في الهيئـة الطباعية للقصيدة، أو في «سياسات» العنوان؛ وهو ما سبق لي درسه كذلك في «تكوين» القصيدة، في بناء «المجموعة» أو «الاعمال» الشعرية وغيرها من طرق مثول القصيدة، مثولها في بنيتها نفسها على أنه مثول مختلف للقارئ. بات النشر الطباعي للقصيدة معطى ابتدائياً، بل سابقاً، تنبني القصيدة وفق مقتضاه، بل «تستغله» إذا جاز القول، ما تعين في الخروج من «جمالية السماع» إلى «جمالية القراءة». هذا ما دعاني في أحد كتبي إلى القول بأن الشاعر الحديث لم يعد «أعمى»، بل مبصراً وفناناً في «تشكيل» القصيدة، سواء من ناحية توزيع ألفاظها وسطورها فوق الصفحة الطباعية، أو من ناحية بنائها الإيقاعي الذي لا يقتصر على «نفس» الشاعر بل على توالي القصيدة الطباعية. ف«وحدة البيت»، بمعنى من المعاني، في القصيدة العمودية، شرط ملازم لجمالية السماع، تبعاً لما يسمى بـ«القراءة الصامتة». وهو ما يستطيعه القارئ في تتبع القصيدة، في الكتاب، في المجلة، في تتبع سطورها، إذ يقوم فعله على الغاء الزمن الكتابي بوصفه شريط السماع، لصالح قراءة فردية، قابلة للتقدم كما للترجيع.

**إن كسر البناء  
التناظري للقصيدة  
القديمة هو أكثر من  
تخل شكلي عن بناء،  
وإن اكتفت به بعض  
التجارب الشعرية في  
عدد من أمثلتها، إذ  
يشير في حركته إلى  
ما هو أبعد من ذلك  
وهو انتهاء القصيدة  
إلى الشاعر نفسه  
وتكفله بها**

## التكثُر والمباينة

هذا ما أجمله في خروج القصيدة من نظام «التماجية الواحدة»، أي من الاحتكام إلى نظام لا يرى الشعر إلا في صورة واحدة، وتماجية، أي ناجزة وفق نظام موضوع، سابق، فيما هو يعني تقييد القصيدة لا يمثل بل بمقتضيات يوجيها النظام الثقافي والمتعالي في ضروراته الاجتماعية. يفيض المجال عن تتبع ودرس المقتضيات الاجتماعية التي أوجبت تنظيم الشعر، ولا سيما المدحى، في سلوكات وسياسات، ولا سيما منذ العهد الأموي، وقادت إلى تدبر أسس في الصنع الشعري، وفي تذوقه والحكم عليه، جعلت المتنبي، على سبيل المثال، يطلب في نوع من المفاوضات حول موقعه الشعري، عند العثور في حضرة سيف الدولة، الجلوس بدل الوقوف في حضرته. إلا أنه مثل نادر إذ بقي الشعر، حتى في الأنواع الأكثر بعداً عن اللزوم الاجتماعي في وضعها وتلقيها، مثل الغزل والرشاء، رهين مواضعات واتفاقات، يتباين النقاد في تفضيلها عند هذا أو ذاك، على أنها محل الحكم الوحيد للشعر. وإن خرج بعضهم عن هذا الإجماع الشعري، فلا يعدو خروجهم أن يكون خروجاً «بديعياً»، أي يقوم على تدبر معالجات فنية، بلاغية، تقنية، جديدة، مشبعة كذلك بتدبر القصيدة تدبراً يستند إلى التخيل أكثر من الاتباع والموافقة. ويفيض المجال كذلك عن معرفة ما إذا كانت القصيدة القديمة تتبّع الضرورات التي أوجبها طلب الإجماع الشعري، الذي يستند إلى شروط المنافسة بين البلاطات، وبين النقاد، في دورتهم الموصولة التي تدبرت أسس المفاضلة، إذ جعلتها تنشأ في البيت الواحد، في الغرض الواحد، مما يمكن حساباته والحكم عليه.

خرجت القصيدة من هذا النظام وباتت تتبدى من الشاعر نفسه، بما يعرضه ويقدمه لغيره، بما فيهم النقاد أنفسهم، والقراء كذلك. هذا أوجد قصيدة، بل قصائد متغيرة، متخالفة، يصعب التفاضل الشديد أو المحسوب بينها، وباتت القصيدة «عالمًا في حد ذاتها»، كوناً مقيماً في بنيتها المتخيلة، ما أدخلها في التعدد والتنوع والتخالف والمفايرة والتكثُر، أي ما أخرجها من الواحدة، ومن التماجية كذلك، إلى التباين والتكثُر. هذا ما جعل القصيدة موصولة وقائمة على التغير الزمني، إذ أن ما يحسبه البعض من الشعراء والنقاد في باب التميز

للاستعادة كما للقطعية: أي أن القارئ يعول على الزمن، على التغير فيه، وهو الزمن بمعناه الاجتماعي والتاريخي والتواصل يقول الشاعر المغربي محمد مختار السوسي:

«ما الشعر موزون بغافية له

معنى بأسماع المجلس مديد

لكنما الشعر الذي إن جاء في

الأسماع يذهب بالفتى ويعود»

هكذا تذهب القصيدة بالفتى وتعود، وباتت وسيطاً تداولياً بينهما: وسيط حاصل لإبلاغات، لحوارات، متمادية، مما يفتح المعنى على مجال التأويل. هكذا لا تعود القراءة فعل «تلاوة». بل تصبح فعل تأمل وتوقف واستعادة، بعد أن أتاحت للشاعر فرصة بناء القصيدة بناءً ينشئ باحتمالات تركيب وتكثير للمعنى. هكذا اختفت أو قلت أمكنة اجتماع الشعر، مثل الجلسة، أو الحفل، لصالح جلسة الأفراد بها: خرجت القصيدة بذلك من القصر إلى البيت، ومن «الحلقات» إلى التظاهرة والمدرسة، ومن لحظة الخطابة إلى لحظة الاستغراق. هكذا بات القارئ شريكاً في القصيدة وأفقاً لها: شريكاً مسبق في الانتاج على أنه أيضاً أفق مرجعي للقصيدة.

هذا يعني أن القصيدة باتت محل انتاج في التواسط الانساني والاجتماعي، في ميثوث المعنى كما في أفقه التاريخي أيضاً. ولقد أعطى النقد لهذا التواسط تسميات عديدة، مثل علاقة الخاص بالعام، والتأثير بالحدودات الحزبية والايديولوجية، أو الحديث عن «موقف» الشعر و«التزام» الشاعر، فيما تعبّر هذه التسميات عن موجبات عقد بات طوعياً بين الشاعر والقارئ، يتجدد أو ينقطع عند شراء أي كتاب شعري، أو عند الذهاب إلى أمسية شعرية. وهو ما يفسر جوانب من «اجتماعية» الشعر العربي الحديث، أي كونه مدونة حافظة لحوار ميثوث، وإسهاماً في الحوار كذلك. غلا أن طلب الحوار لا يخفي مواقع الشعراء أنفسهم أثناء الحوار، إذ يطلبون من الشعر عمليات اجتماعية ورمزية تقوم على التصدر، الذي يعول في هذه الأحوال على رسم علاقات رمزية وتعبيرية بين السياسي والتخيلي، وبين الأخلاقي والاشعاري. هذا ما جعل النص الشعري «شفافاً» في مثوله، كما أسميه.

الشعري من أقواله، أي ما تطلبه في خارجها. فهناك صوت شعري يطلب من القصيدة أن تكون «وحيًا صادقًا» مثلما وصفها الشاعر المغربي محمد القري (١٩٢٧)، أي استمداد الشعر من الموقف النافذ، ما يصل الشعر بمصدرين: قديم وطالب للتصدر باسم الشعر، وجديد وهو الاستمداد والتحين في الحوارية الاجتماعية (وصفة الصدق هذه طلبها غير شاعر، مثل المغربي محمد بن العباس الفجاء الذي قال بدوره إن الشعر «صورة صادقة لخلجات نفس صاحبه»: صوت يطلب التصدر على أنه موافق لغيره، وصادق في ما يعبر به عنهم. وهناك صوت شعري آخر يذهب وجهة أخرى في طلب التواصل، إذ يعلن مثل الشاعر المغربي محمد مختار السوسي: «لم لا أقول الشعر كيف أريد»، ما يؤسس القصيدة على قول فردي في منطلقه، والتجاوز على أساس تعاقد بين متكلم ومخاطب، لا بين خليب- متصدر وقوم في حفل جمعي. وهناك صوت شعري ينأى بالقول الشعري إلى منابت ومناخات أخرى، بعيدة عن الحقل والتظاهرة، والغرفة الحميمة، طلباً لهواء التغيير في الشارع، أو في المفهى (إننا طلبت التعيين). وهناك صوت شعري يبتعد بالمعنى إلى صفحة الكتابة نفسها، وربما إلى الصفحة الإلكترونية نفسها، طالباً منها أن تكون مائلة وشفافة في آن، وفق علاقات معقدة بين التغييب والجلء الانسانيين. وهناك أصوات تغور، بل تخفي الينابيع التي تنهل منها. أصوات تطلب الكلام العالي، وبعضها الصراخ: أو تطلب المساررة أو المكاشفة أو البوح أو التشكي المستغرق في لجه: أو تطلب إطلاق الكلام باتجاه أصوات خافية... أصوات تنبئ بما هو أبعد من «التواصل» كما تحدث عنه بعض الدراسات، إذ تنشر المعنى مثلما تستعيده وفق ميان تخيلية باتت تحيد عن تمامية مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة والنظام المتعالي والثقافي، وتحيد كذلك عن «صوابية» مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة وخارجها. هكذا باتت القصيدة تزغ عن أن تكون مبنية وفق قواعد، وجعلت من صنعها الخاص، بل من لهوها، من عبثها بالنظام، غرضاً للشعر. هكذا بات الشاعر لاعب نرد، وفق استعارة المارمي، على أن القصيدة حجرة الذي ينقلب على الصفحة بتدافعات اللاعب في الوجود نفسه.

الفردي، بل العبقري، لدى هذا الشاعر أو ذلك، لا يبدو كونه التحقق الأمثل لعلاقة مفتوحة ومطلوبة مع الزمن، بوصفه منبت التغيير والحدوث والتجدد والتفرد بالتالي. هذه الصلة بالزمن تكفل القصيدة، إذ تجعل الشاعر قوياً عليها، فتبتدئ القصيدة من ملكته، من تدبيراته، من كون النص صنعاً بين يديه. وهو بقدر ما يعين الخروج من «أحادية تمامية»، يعين «فرادية قيد التبلور»: الواحد عينه اعتقاداً ونظاماً وقواعد، الذي يطلب من الشعر (وغيره) أن يأتي موافقاً لنظام من المتعاليات لا يستقيم إلا بالتمامية نفسها، أي بخلوصه من أي عطب أو تعدد أو تشوه يدخله من مجرد المغايرة، أو التباعد مع تمامية النظام الواحد

ابتداء القصيدة من الشاعر، إذن، ما يعني أنها باتت مثل القماش للمصور، سطحاً مادياً لا حاملًا للتعبير وحسب. أي أن الشاعر لا يطلبها لقول ما يريد، وإنما بات يعرف كذلك أنها حاصل يتدبره بالعمل، أي بما يصرفه للأفانط والسطور والمقاطع من معالجات وحلول ومضائر. وهو ما يجد صوره وهيناته المادية واللغزية المتكررة في التفعيلية الإيقاعية المتنوعة، أو في الفناء المتباين للإيقاعية النحوية في «القصيدة نثراً» أو «القصيدة بالنثر» (كما استحسنت تسميتها وفقاً لأصلها الفرنسي). وهذه الحرية المكتسبة على حساب النظام يذهب بها الشاعر أبعد من ذلك، إذ ينطلق منها صوب التخيل، صوب مجهول التراكيب والدلالات. بل يمكن القول أن القصيدة الحديثة تكاد أن تعطل قدرة الإفصاح في اللغة، وتبلبل «صوابية» المعنى التي كانت للقصيدة القديمة. وهو خروج آخر من التمامية عينها، إذ أن الشاعر لم يعد يطلب الموافقة بين اللفظ وخارجها، إذا جاز القول، أي بين اللغة والواقع، وإنما يسعى إلى ما تقوله الأفانط أبعد من مراميتها الواعية أو المقصودة، صوب تخيل مفتوح على الكثير، وعلى تسرب المعنى، لا على تركزه.

هذا ما أوجب اجتماعية أخرى للقصيدة الحديثة، تقيمه في علاقات وتبعاً لمواقع متغيرة، متعددة بل متخالفة. وهي اجتماعية تتعين في قطاعي التعليم والصحافة خصوصاً، إلا أنها تسعى إلى عقد صلات مع خارجها الاجتماعي، يمكن التذليل عليها في استهدافات الصوت

# العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي

## عباس يوسف الحداد\*

الفقيه والصوفي كلاهما عاذل ومعذول، ولهذه العلاقة المتوترة مظهران:

أولهما: مظهر اعتقادي يتجلى في رؤية كل منهما للعلاقة بين الحقيقة والشرعية، وبين فقه الظاهر وفقه الباطن، أما ثانيهما: فيتمثل في تجليات هذه العلاقة في الخطاب الشعري كما تصوره القصيدة الصوفية.

ويهدف هذا المبحث إلى التوقف بالدراسة عند هذين المظهرين فيستجلي:

أولاً: أسس الخلاف بين النظرتين ويُعَيَّن الأصول الفقهية والشرعية التي يستند إليها الفقيه في موقفه من التصوف، ثم يعمد ثانياً: إلى الوجه الفني الذي ينبعس به هذا الخلاف في القصيدة الصوفية: ليستكشف صورة الفقيه في القصيدة والكيفيات التي اصطنعها الشاعر الصوفي لصياغة منطق العاذل الديني، والرّد عليها بما يخضع للمقتضيات الشعرية لغة وصياغة، وتصويراً، وتأثيراً.

ونبدأ الآن بمعالجة القضية في مظهرها الأول وهو المظهر الاعتقادي ككشفاً لجذور الإشكال، وتأسيساً لجوهر الخلاف. اقترن التصوف في بدايته بالزهد، إذ كانت السمة الغالبة على أهل التصوف هي الزهد في الدنيا، والانزعالية والانقطاع عن مخالطة الناس، حتى بات التصوف مظهراً آخر للزهد، وقد حدا ذلك بأبي عبد الرحمن السلمي (ت ١٢٤هـ) إلى أن يحصر شرائط التصوف ويحدده بأنه «ما كان عليه المشايخ المتقدمون من الزهد في الدنيا والاشتغال بالذكر والعبادة والغنى عن الناس...» (١). وقد تابع ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) السلمي في تعريفه وحده للتصوف في

إن عين الإصلاح عند  
العاذل هي عين  
الإفساد عند الصوفي،  
وفي هذا التباين علة  
تحول الصديق إلى  
عاذل، وقد ارتبط  
التحول في العلاقة  
بين أنا والصديق  
العاذل بتحول أنا  
نفسها من الثنوية إلى  
التوحيد، مما يوجب  
وقوع المباشرة بين  
صاحب الظاهر  
وصاحب الباطن.

\* باحث وأكاديمي من الكويت.

مبدأ نشأته، فقال: «الصوفية.. أصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة وجاءه» (٢).  
فالعلاقة ما بين الزهد والتصوف تجعل الأول أصل الثاني، إذ يتقاربان إلى حد التناطبق، ويتفقان في كونهما انقطاعاً عن الخلق، وانشغالاً بذكر الحق، أو كما قال إبراهيم بن أدهم مؤصفاً: «اتخذ الله صاحبا، وذر الناس جانباً» (٣).  
وبذلك كان الزهد هو جوهر التصوف في نشأته وديانته (٤)، حتى إن أول من لقب بالصوفي في بغداد كان يدعى أبا هاشم الزاهد (٥).

وعند النظر إلى الطبقة الأولى من الصوفية في أقوالهم وأحوالهم - كما وردت عند أبي عبد الرحمن السلمي - نراهم جميعاً يتشحون بالزهد مسلكتاً مبدأ الأخلاق سلوكاً، وجعل أقوالهم وأفعالهم منصبة على الأخلاق، تأسياً بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ودعوته إلى الأخلاق، إذ قال: «إنما بحث لأتمم مكانم الأخلاق» (٦). ومن هذا الباب اتحد التصوف بالزهد، واتصفت الطبقة الأولى من رجال التصوف بالصوفية الزهاد.  
لم تلق هذه الدعوة الكريمة التي حضَّ عليها التصوف الإسلامي معارضة أو رفضاً من الفقهاء الذين عاصروا الطبقة الأولى من الصوفية، بل كان معظم الفقهاء يجلون صوفية عصرهم ويفدرونهم تقديراً خاصاً، ويوافقونهم على معظم أقوالهم وعلى جل أفعالهم بما هي سلوك قويم يعتمد الكتاب والسنة من جهة، ويسعى إلى التخلص من الشوائب، والارتقاء بالنفس البشرية والسمو بها من جهة أخرى.

وربما كان وجه الانقراق بين الزهد والتصوف يكمن في غاية كل منهما، فإذا كان الزاهد يتعبد طمعاً في الجنة وخوفاً من النار، فإن الصوفي يعبد الله محبة فيه ورغبة في الاتصال به (٧).  
غير أن السلوك الصوفي في أواخر القرن الثالث الهجري قد نما بالتصوف منحنى جديداً، إذ لم يلق عند حد الزهد سلوكاً بل صار رجاله يتحدثون عن مواجدهم بلغة التجريد، وراحوا يسكنون مصطلحاتهم ويتعاملون مع التصوف بما هو «علم» فظهرت مصطلحات كالجمع والفرق، والإطلاق والتقييد، والاتصال والانفصال، هذا فضلاً عن تأويلهم للنصوص القرآنية والأحاديث النبوية تأويلاً يخالف المعهود من تفسير وبيان، وربما كان صامداً للفهم السائد للنصوص آنذاك.

وقد أثار ذلك حفيظة الفقهاء من بعد، فراخوا يحاكمون التصوف بأثر رجعي معتمدين على حديث «البدعة» الذي جاء عن الرسول صلى الله عليه وسلم، حين قال: «إن خير الحديث

كتاب الله، وخير الهدى هدى محمد، وشر الأمور محدثاتها، وكل بدعة ضلالة» (٨).

وقد تطور مفهوم «البدعة» من خلال هذا الحديث النبوي الشريف على يد الفقهاء ليصبح مصطلحاً فقهاً يطلق على كل مخالفة لاتباع سنة النبي، وكان الشافعي - رحمه الله - يرى «أن كل مستحدث يخالف القرآن أو السنة أو الأثر بدعة تؤدي إلى الضلال» (٩)، وكان الحنابلة من أكثر المذاهب الإسلامية تشدداً في مفهوم البدعة، إذ يرون على المؤمن وجوب الأخذ بالاتباع «اتباع السنة» ورفض الابتداء.

وليس من قبيل المصادفة أن يكون معظم من ناهض التصوف ووقف منه موقفاً منتشداً في تاريخه الطويل هم من الحنابلة، كابن الجوزي (٥٠٨ - ٥٩٧هـ) وابن تيمية (٦٦١ - ٧٢٨هـ) وابن القيم الجوزية (٦٩١ - ٧٥١هـ).

وما لبث التصوف أن بدأ بتسريع الجانب الاعتقادي (الأيديولوجي)، والانتقال من مرحلة السلوك البسيط القائم على الزهد، إلى مرحلة التأسيس لفكر صوفي يقوم على وجهة نظر اعتقادية ترى أن لكل ظاهر باطناً، ولكل شريعة حقيقة، وأن تأويل النصوص القرآنية يعين على فهم الوجود، ويمدق لدى المؤمن رؤية روحية ترتقي بصاحبها في مدارج المعرفة إلى غير ما نهاية في مقابل ثبات الرؤية المادية الظاهرية للوجود. ولم تكن رؤية الصوفية في هذا القول مقطوعة الصلة بجذورها السلفية، فلقد روي أن الإمام علياً قال لعبد الله بن عباس - رضي الله عنهما - حين أرسله لجدال الخوارج: «لا تخصمهم بالقرآن، فإن القرآن حمال ذو وجوه» (١٠). ومقتضى هذا النص العلوي أن الدلالة في القرآن لا تحصرها دلالة العرف في الكلمات، ولا تحبسها اجتهادات النحاة في الإعراب بما هي كلمات الله، «ولو أنما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم» (١١).

فليس الأمر إذاً في شأن التأويل مقصوراً على الصوفية دون غيرهم، بل هو ضرورة تقتضيها مواجهة النص القرآني اللامحدود بالاجتهاد البشري المحدود.

من هنا سعى الصوفي من منظوره إلى فهم الشريعة فهماً لا يفقهها على الجوارح وحسب، ولا يحبسها على ظاهر قيام الإنسان، أو يعطها بحركات البدن، وإنما أخذ يرتقي بها إلى ما وراء البدن، ويربطها بالقلب وعالم الفكر، فطالب الحقيقة ذو قلب مشغول بالله على الدوام، ومن هنا لا تنحصر قضية الحلال والحرام - على سبيل المثال - عند حد رؤية الفقهاء والمشرعين لفقه البدن، وإنما تنتقل في الفكر الصوفي إلى ما

يمكن أن نسميه «فقه القلب» أو «فقه الروح» (١٢).

لقد صرف الفقهاء - من المنظور الصوفي - جلَّ اهتمامهم إلى المظهر المادي من الإنسان، وأغفلوا المظهر الروحي الذي لا تقوم المادة إلا به، أما الصوفية فقد أخذوا على عاتقهم الاعتناء بالروح وتركيزه النفس وأساساً من خلاله عقيدتهم ومنطلقهم الأيديولوجي في فهم الدين والعالم والوجود.

وانتهى الصوفية إلى ضرورة نشدان الكمال بالنظر إلى الإنسان بما هو مادة وروح، فإذا كانت الشريعة تنظم علاقة الإنسان بوجوده المادي، فإن الحقيقة تنظم علاقة الإنسان بوجوده الروحي، فلا حقيقة من دون شريعة، ولا شريعة من غير حقيقة، إذ الشريعة والحقيقة هما وجهها الدين. وقد نبه الإمام أبو حامد الغزالي (ت ٥٠٥هـ) في كتابه «الإحياء» على ذلك قائلاً: «من قال إن الحقيقة تخالف الشريعة أو للباطن يخالف الظاهر، فهو إلى الكفر أقرب منه إلى الإيمان» (١٣). «فإقامة الشريعة بدون وجود الحقيقة محال، وإقامة الحقيقة بدون حفظ الشريعة محال، ومثلهما كمثل شخص حي بالروح، فعندما تنفصل عنه الروح يصير جيفة، وتصير الروح ريحاً، فقيمتهما في افتقارهما ببعضهما البعض. وكذلك الشريعة تكون بدون الحقيقة رياء، وتكون الحقيقة بدون الشريعة نفاق، يقول تعالى: «والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا» (١٤)، فالجهادة شريعة، والهداية حقيقة، والأولى هي حفظ العبد لأحكام الظاهر على نفسه، والثانية هي حفظ الحق لأحوال الباطن عن العبد. والشريعة من المكاسب، والحقيقة من المواهب» (١٥).

وقال أبو سعيد الخراساني: «كل باطن يخالف ظاهراً فهو باطل» (١٦).

لقد تحول التصوف من السلوك إلى التأسيس للعقيدة الصوفية، ومحاولة الترسيع لهذه العقيدة من خلال التأليف والتصنيف، وكان من أبرز ما ألف في علم التصوف رسالة الإمام القشيري (ت ٦٥٤هـ) واللمع للسراج الطوسي (ت ٣٧٨هـ)، والتعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي (ت ٤١٢هـ)، ويختصاف إلى ذلك «طبقات الصوفية» لأبي عبد الرحمن السلمي (ت ٤١٢هـ) وتفسيره للقرآن الذي يُعد أول تفسير صوفي للقرآن.

كانت جلَّ المؤلفات ردّاً بطريق غير مباشر على ما أفتى من الفقهاء بفساد الطريق الصوفي، وكثر أصحابه، وظاهر على صلب العلاج، وراح يخلط في عقيدة الصوفية بين الحقيقة والدعوى، ومن ثم نبه الطوسي في مقدمة كتابه على هذا الأمر قائلاً: «وينبغي للعالم في عصرنا هذا أن يعرف شيئاً من أصول

هذه العصابة (الصوفية) وقصودهم، وطريقة أهل الصحة والفضل منهم حتى يميز بينهم وبين المتشبهين بهم، والمتلبسين بلبسهم، والمتسمين باسمهم حتى لا يخط ولا يأنم، لأن هذه العصابة - أعني الصوفية - هم أمناؤه الله عز وجل في أرضه... وإعلم أن في زماننا هذا كثر الخاضعون في علوم هذه الطائفة، وقد كثر أيضاً المتشبهون بأهل التصوف، وكل واحد منهم يضيف إلى نفسه كتاباً قد زخره، وكلاماً ألقه، وليس بمستحسن منهم» (١٧).

وفي هذه الكلمات التي افتتح بها الطوسي كتابه بيان واضح يعبر عما حاق بدعوة أهل التصوف من عند عامة الناس من لبس وغموض، اختلط به الصوفي الذي أقام تصوفه على الكتاب والسنة، بمن راح يدعي التصوف حتى صار مظهراً باطلاً عليه، وتوقف الفقيه عند المتعرف المدعي، وراح ينتقد التصوف من خلاله من غير تعرف أصل المذهب وشيوخه، وربما كان هذا أصل الأسباب الحافزة إلى تأليف كتب البدايات الصوفية، تلك التي ما برحت تترجم لرجال الطرق، وتبين ارتباطهم بالكتاب والسنة، وتوضح صحيح عقيدتهم الدينية، وعدم خروجهم لفظاً أو معنى عن حقيقة الدين. وقد بين القشيري ذلك في مقدمة رسالته، قائلاً: «أعلموا أن شيوخ هذه الطائفة بنوا قواعد أمرهم على أصول صحيحة في التوحيد، صانوا بها عقائدهم عن البدع، وداروا بما وجدوا عليه السلف وأهل السنة من توحيد ليس فيه تمثيل ولا تعطيل... وأحكموا أصول العقائد بواضح الدلائل ولائح الشواهد» (١٨).

إن في إشارة القشيري إلى صيانة أهل التصوف لعقائدهم من البدع واتباعهم لها وجدوا عليه السلف وأهل السنة ردّاً ضمنياً على الفقيه الذي ما برح يخرج الصوفي عن الملّة ويحاول وصم سلوكه وأقواله بالبدعة.

وقد شهدت العلاقة بين الفقيه والصوفي تحولاً ظاهراً بعد عصر الطائفة الأولى من الصوفية، حتى إن ما لم يكن منكراً من معاصريهم من الفقهاء بات بدعة مذمومة عند المتأخرين منهم وأقر ابن الجوزي في أول كتابه «تلبس إبليس» بأبا في «دم البدع والمبتدعين» عرف فيه البدعة، وأسس للمصطلح الفلاني بما يناسب رؤيته الفقهية، قائلاً: «البدعة عبارة عن فعل لم يكن فابْتَدِعَ، والأغلب في المبتدعات أنها تصادم الشريعة بالمخالفة، وتوجب التعاطي عليها بزيادة أو نقصان، فإن ابتدع شيء لا يخالف الشريعة ولا يوجب التعاطي عليها فقد كان جمهور السلف يكرهونه وكانوا ينفرون من كل مبتدع وإن كان جائزاً حفظاً للأصل وهو الانبعاث» (١٩).

الإطار النظري المنهجي في الاتباع والابتداع الذي سيكون الدعامة الأساسية في نقد الفكر الصوفي والذي سينضج عليه - بعد ذلك - نقد شيخ الإسلام ابن تيمية (ت ٧٢٨هـ) للفكر الصوفي والممارسات الصوفية، حيث كان من أبرز من تصدى من الفقهاء للفكر الصوفي ونقده بين السابقين واللاحقين تمثل مصنفات ابن تيمية (ت ٧٢٨هـ) مجعلاً لثراث الجدل العقدي الذي عالج جميع قضايا الدين من مناظيرها المختلفة، فقهية وصوفية وكلامية وفلسفية. ولقد أتاحت هذه المعرفة المحيطة لابن تيمية قدراً من ساحة الفكر، وبصرًا ونفاذاً كانا يعصمونه في كثير من الأحيان من الخوض في التفسير، أو التورط بالخروج من نقد التفكير إلى الحكم بالتكفير إلا في عدد من القضايا التي رأى فيها - من وجهة نظره - مخالفة صريحة لأصول الدين لا يشوبها احتمال ولا يتطرق إليها شك.

من هنا لم تختلف طريقة ابن تيمية في نقد الصوفية عن طريقة سابقيه، إذ ميز بين الأوائل والمتأخرين من أهل التصوف، وكان له رأي حسن في أبي طالب المكي صاحب كتاب «قوت القلوب»، قال «وأبو طالب أعلم بالحديث والأثر وكلام أهل علوم القلوب من الصوفية وغيرهم من أبي حامد الغزالي، وكلامه أسد وأجود تحقيقاً وأبعد عن البدعة» (٢٤). كما كان له رأي حسن في أبي عبد الرحمن السلمي مصنف الصوفية ومن رواة الحديث (٢٥)، وقال عن طبقاته: «... والذي جمعه الشيخ أبو عبد الرحمن في تاريخ أهل الصفة وأخبار زهاد السلف وطبقات الصوفية يستفاد منه فوائد جليلة» (٢٦). كما كان يستشهد بأقطاب الصوفية من مثل: الجنيد والششتري وعمر بن عثمان المكي وعبد القادر الجيلاني والشيخ أبي مدين والشيخ أبي الوفاء والشيخ رسلان وغيرهم (٢٧).

بل إن حبه للإنصاف وإيثاره للسط في الأحكام أفضى به إلى امتداح قطب صوفي كبير مثل محيي الدين بن عربي (ت ١٢٨٠هـ) في بعض ما ذهب إليه (٢٨)، وإن بقيت هوة الخلاف الفكري بينهما واسعة، إيمانية، عميقة الغور.

ولقد وضع ابن تيمية أصلاً عاماً يحكم الخلاف القائم بينه وبين ما عدهم من أهل البدع، فقال: «فالسالك طريق الفقر والتصوف والزهد والعبادة إن لم يسلك بطم يوافق الشريعة، والا كان ضالاً عن الطريق، وكان ما يفسد أكثر مما يصلحه، والسالك من الفقه والعلم والنظر والكلام إن يتابع الشريعة ويعمل بعلمه وإلا كان فاجراً ضالاً عن الطريق، فهذا هو الأصل

فالاتباع عند ابن الجوزي هو الأصل، والابتداع مرفوض لأنه طارئ مخالف، وبهذا يجعل الصوفي وغيره في زمرة المبتدعين المخالفين للاتباع، ويرفض جميع أفكارهم، لأنها مخالفة للاتباع الذي هو الأصل المعتمد.

وهكذا أخلص ابن الجوزي في كتابه «تلبيس إبليس» قسماً كبيراً لنقد مذهب الصوفية، وكيف أنهم سمو علم الشريعة بالعلم الظاهر، وولجس النفوس بالعلم الباطن، وجعلوا الأول وقفاً على الفقهاء، أما هم فقد استأثروا بالعلم الثاني، محتجين بما ينقل عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: «علم الباطن سر الله عز وجل، وحكم من أحكام الله تعالى يفدقه الله عز وجل في قلوب من يشاء من أوليائه» (٢٠). وقد رد ابن الجوزي هذا الحديث بأنه لا أصل له عن النبي صلى الله عليه وسلم، كما أن في إسناده مجاهيل لا يعرفون

ثم نقد ابن الجوزي الكتب الأساسية في التصوف وأصحابها، وأخصها كتاب «طبقات الصوفية» لأبي عبد الرحمن السلمي (ت ٤١٢هـ)، و«اللمع» لأبي نصر السراج الطوسي (ت ٣٧٨هـ)، و«قوت القلوب» لأبي طالب المكي (ت ٣٨٦هـ) و«الحلية» لأبي نعيم الأصبهاني (ت ٤٣٠هـ)، و«الرسالة القشيرية» لأبي القاسم القشيري (ت ٥٠٥هـ)، وعالج السبب في تصنيف هؤلاء لهذه الكتب - بقلة علمهم بالسنة والإسلام والآثار وأقوالهم على ما استحسوه من طريقة القوم» (٢١).

ويرى ابن الجوزي أن التصوف كان رياضة نفس ومجاهدة طبع عند الشيوخ الأوائل، إلا أن ذلك الوقت قد مضى، وجاء قوم من الأدعياء تلبس إبليس عليهم ففسدهم عن العلم وأراههم أن المقصود به العبادة والعمل «ولقد كان أوائل الصوفية يقررون بأن التعديل على الكتاب والسنة، إنما لبس الشيطان عليهم لقلة علمهم» (٢٢).

وربما كان التعديل على الكتاب والسنة الذي قصده ابن الجوزي هنا هو أن الصوفية فعلوا عملية التأويل للتصوص فجاؤوا بمعان لم تكن معهودة عند الفقهاء، وبمفاهيم لم تكن مطروقة عند الصوفية الأوائل.

لقد أرسى ابن الجوزي في كتابه «تلبيس إبليس» القواعد الأساسية في نقد الصوفية و«رصد التطور العكسي لتاريخ التصوف الإسلامي وانحرافه عن المفهوم الأخلاقي والزهدي الذي ساد عند الصوفية الأوائل، وسقوط القيم الأخلاقية التي قال بها الأوائل والقول بنظريات مخالفة كالحلول والاتحاد» (٢٣)، كما وضع

## ان وجه الافتراق بين الزهد والتصوف يكمن في غاية كل منهما، فإذا كان الزاهد يتعبد طمعا في الجنة وخوفاً من النار، فإن الصوفي يعبد الله محبة فيه ورغبة في الاتصال به

الذي يجب اعتماده عند كل مسلم» (٢٩).

وفي هذا النص يجعل ابن تيمية العلم الموافق للشريعة عاصماً للساك في طريق التصوف والزهد والعبادة، كما أنه العاصم للساك في الفقه والعلم والنظر والكلام، فبهذه الموافقة للشريعة يعتمد الصوفي والفقيه والمتكلم ولا كان قاطعاً لصلات نسبة بأصل الدين.

ونسب أن مقالة ابن تيمية تعبيراً عما هو مناط الإجماع بين أهل الدين على اختلاف مناهجهم وأفكارهم، ويبقى الخلاف في موجب هذا الأصل والتفريع عليه عند كل طائفة منهم.

وابن تيمية يضع لنا في بعض نصوصه ميزاناً يمتاز بإقامته فرقاً ما بين المشروع وغير المشروع في أمر الزهد خاصة وفي أمور العقيدة على جهة العموم، فيقول: «والزهد المشروع ترك ما لا ينفع في الدار الآخرة، وأما كل ما يستعين به العبد على طاعة الله فليس تركه من الزهد المشروع، بل ترك الفضول التي تشغل عن طاعة الله ورسوله هو المشروع، وكذلك في أثناء المائة الثانية صاروا يعبرون عن ذلك بلفظ «صوفي»، لأن لبس الصوف يكثر في الزهاد» (٣٠).

غير أن ابن تيمية حيث حدّ الزهد بأنه ترك ما لا ينفع في الدار الآخرة قد فتح الباب على مصراعيه لاختلاف الأنظار، وأبقى الأمر على قدر غير قليل من النسبية، فمن الأمور ما قد يوجب الصوفي على نفسه تركها إذ هي عنده مما لا نفع منه في الدار الآخرة، ولكنها قد لا تقع عند الفقيه في هذا الباب وعكس ذلك أيضاً صحيح.

فقياس الأمور بقياس النفع والجدي يختلف باختلاف المدارج، ومن هنا كانت تلك المقالة المشهورة بين أهل التصوف، «حسنات الأبرار سيئات المقربين»، وهكذا بقي للخلاف بين الفقيه والصوفي مجال، وإذا كان الأصل العام مما لا يقع فيه الخلاف، فإن مجال الخلاف واقع في تنزيل الأصل على مفردات المسائل، وفي تعيين المصادقات الداخلة تحت المفهوم.

وإذا كان ابن تيمية قد أحسن الظن بمقدمي الصوفية فقد وقف من متأخريهم موقف المناقضة والمناقضة (٣١)، إذ رأى في مصنفاتهم العقيدة وإبداعاتهم الشرعية جنوحاً إلى ما ينكره من القول بالحوالية والاتحادية ووحدة الوجود (٣٢)، وقد حمله هذا على أن يماهم بالخصومة والإنكار ويصرح في أقواله وقناويه بإخراج القائلين بهذه العقائد من حوزة الملة وينسبهم من جرأتها إلى صريح الكفر والفسوق عن أمر الدين (٣٣).

لقد ظهرت حدة الخلاف مستقلة من خلال ما تردّد في أقوال ابن تيمية، ومن بعده تلميذه ابن قيم الجوزية (٣٤) (٧٥١هـ).

بوصفهما أعلى الأصوات الفقهية وأجهرها في ساحة الخلاف، من نعت لمن ينتسبون إلى القول بالطول والاتحاد ووحدة الوجود بتعطيل الصانع وجود الخالق، والجمع في أقوالهم بين كل شرك في العالم، ومن ثم فالقائلون بذلك عندهم ملاحدة وزنادقة ومنافقون ومرتدون، إلا أنه مما يحسب لابن تيمية أنه كان على صرامته في الحكم يتجه في الغالب الأعم إلى تغليب القول دون القطع بتكفير القائل إلا ما كان من شأنه مع العفيف التلمساني (٣٥)، وكثيراً ما كان يأتي ذكر أحدهم فيقول بعد استعراض أقواله: «والله تعالى أعلم بما مات الرجل عليه» (٣٦).

وقد سلك برهان الدين البقاعي (ت ٨٨٨هـ) مسلك سابقيه في ذم الصوفية ونقد أفكارهم وسلوكهم، فصنف رسالتيه «تنبيه الغبي في تكفير ابن عربي» سنة ٨٦٤هـ، و«تحذير العباد من أهل العناد ببذعة الاتحاد» (٣٧) سنة ٨٧٨هـ، وعزا سبب تأليفه للرسالتين إلى اضطراب الناس في ابن عربي وابن الفارض، وأنه أراد أن يوضح من أمرهما ما استطلق، فكفر ابن عربي جلي في كتابه الفصوص، أما ابن الفارض في تائنته فقد تابع ابن عربي وكان يرى البقاعي أن الثانية ما هي إلا نظم شعري للفتوحات المكية، وترجع أعمية الرسالتين إلى أنهما يسجلان أسماء المتكبرين لابن عربي وابن الفارض قولهما بالطول والاتحاد والوحدانية، فقد أورد البقاعي فيهما نحو من أربعين اسماً من أسماء الفقهاء والمشايع المعترضين على ما ذهب إليه ابن عربي وابن الفارض ومن تابعهما من الصوفية.

ولم يقتصر الهجوم على الصوفية على الفقهاء من أتباع المذاهب الأربعة فحسب، وإنما تجاوزهم إلى فقهاء الزيدية، فهذا صالح بن مهدي القبلي (ت ١١٠٨هـ) من أعيان الفقهاء الزيدية في القرن الحادي عشر الهجري يرفض السلوك الصوفي والعقيدة الصوفية من جهة أنها رهينة وابتداء لمصطلحات من مثل: شريعة وطريقة ورسوم وحقيقة، تفسير وتأويل، ظاهر وباطن، كما يرفض وحدة الوجود التي قال بها ابن عربي وتجلت في كتب تلميذه عبد الكريم الجبلي (ت ٨٠٥هـ) قائلاً: «يزداد الهول في كل قرن إلى أن انتهى الشأن إلى ابن الفارض وابن سبعين وابن عربي وأضرابهم لا يقنعوا بتلك الدعاوى الشنيعة، ولا ساغ لهم احتشام الشريعة، وهذه كتبهم الفتوحات والإنسان للكمال والفصوص وأشعار ابن الفارض الثانية والضمريات وغير ذلك» (٣٨).

ولم يزل الصراع قائماً إلى يومنا هذا بين الفقهاء وأتباعهم من جهة والصوفية من جهة أخرى، وقد تجلّى هذا الصراع في الكثير من الكتب التي صدرت في العصر الحديث، واستأنفت ما



كان بين أسلاف الفريقين من دعوى ورد ومن نقد ونقض فيما تواردوا على مناقشته من قضايا الخلاف(٣٩).

يستبين لنا مما تقدم أن الجدل الاعتقادي هو المجال الأظهر لبیان قضايا الخلاف بين الصوفية والفقهاء حتى القرن السادس الهجري، ولم يكن للقصيدة الصوفية في ما قبل هذا القرن دور واضح أو إسهام في مجمل قضايا الخلاف، إذ انصرفت القصيدة الصوفية إلى التعبير عن الابتهالات والمواجيد لتحقيق الارتقاء بالنفس وتزكيتها والعروج بها إلى مدارج الكمال

ومن المتوقع في شأن أي علاقة يكون طرفاها الصديان في الذروة من تناقض المواقف أن يكون لكل طرف منهما دوره في تشكيل الملامح المميزة لموقف الطرف النقيض، فحين اتخذ أهل التصوف من القصيدة سلاحاً لمواجهة منتقديهم لم تسلم القصيدة الصوفية من آثار هذه المواجهة؛ وكان لمنتقد التصوف من معسكر الفقهاء دور ظاهر في تشكيل ملامحها وتحديد مجالها وما تعتمد من آليات فنية للذب عن حياض التصوف. وباستقراء ما أنتجه موقف الفقيه من آثار في قصيدة التصوف استبينت لنا أمور ثلاثة.

أولها: أن الهجوم الكاسح الذي شنّه الفقهاء على بعض أقطاب التصوف بانتقاد سلوكهم، والتشكيك في مقاصدهم، وسوء التأويل لشعرهم اضطر هؤلاء إلى أن يتخذوا موقع الدفاع عن معتقدهم لتبرئة أنفسهم من قالة سوء التي وصمهم بها المخالفون، وثمة مثل ظاهر لأن هذا الموقف الضاغظ وما أنتجه من رد فعل مضاد، تلمسه فيما كان من محبي الدين بن عربي حين أخرج ديوانه «ترجمان الأشواق» الذي ألفه في مكة عام ٥٩٨هـ.

نزل ابن عربي مكة معتمراً في العام ٥٩٨هـ، والتقى بأحد شيوخها الأجلّاء الشيخ مكيّ الدين أبي شجاع زاهر بن رستم، وكان لهذا الشيخ بنت تدعى (النظام) وصفها ابن عربي في مقدمة ديوانه بأنها «بنت عنراء طفلة هيفاء، تغيد النواظر، وتزين المحاضر، وتسمر المحاضر، وتحير المناظر تسمى بالنظام، وتلقب بعين الشمس والبهاء، من العلامات العابدات، السايحات، الزاهدات، شيخة الحرمين، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا مين، ساهرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت..... (٤٠)» وقد اتخذ ابن عربي من هذه الفتاة وأوصافها رمزاً يشير به إلى

الحب الأعلى أو الحب الإلهي في صورة الواردات الإلهية والتنزيلات الروحانية، وأنشأ ديواناً في الشعر أسماه «ترجمان الأشواق» قال: «... نتقنا فيها (يقصد النظام بنت شيخة) بعض خواطر الاشتياق من تلك الذخائر والأعلاق، فأعربت عن نفس تواقة ونهبت على ما عندنا من العلاقة... فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها كنّي، وكل دار أندبها فدارها أعني.....»(٤١).

وما كادت تنتشر هذه القصائد في حلب الشهية حتى تلقفتها ألسن فقهاءنا؛ إذ وجدوا في أساليبها الغزلية فرصة سانحة لبرؤوا على هجوم ابن عربي وبنالوا منه، فأنكروا عليه هذه

القصائد وطعنوا في فائتها حتى اضطر ابن عربي إلى وضع شرح يبين فيه المقصود منها، قال: «وكان سبب شرحي لهذه الأبيات أن الولد بدر الحبشي (٤٢) والولد إسماعيل بن سوكن (٤٣) سألاني في ذلك، وهو أنهم سمعوا بعض الفقهاء بمدينة حلب ينكران هذا من الأسرار الربانية، والتنزيلات الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إليه الدين والصلاح فشرعت في شرح ذلك، وقرأه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك الذي أنكره تاب إلى الله سبحانه وتعالى ورجع عن الإنكار، على الفقهاء، وعلى ما باتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب ويقصدون بذلك أسراراً إلهية فاستخرت الله تعالى، وشرحت في هذه الأرواق ما نظمته من الأبيات الغزلية بمكة شرها لله تعالى وعظمها.....»(٤٤).

وبعلل ابن عربي لاتخاذ الغزل والنسب موضوعاً للتعبير عن مواجهته بأن النفوس تتعشق هذه العبارات، وتتوافر الدواعي على الإصغاء إليها(٤٥).

وقد ذكر ابن عربي قضية الديوان وشرحه في أكثر من موضع من فتوحاته المكية دفعاً لاعتراض الفقهاء عليه، موضعاً دواعي شرحه للديوان، ومشيراً إلى اسم الديوان وشرحه، قال: «وقد شرحنا من ذلك نظماً لنا

بمكة سميناه «ترجمان الأشواق» وشرحناه في كتاب سميناه «الذخائر والأعلاق» بسبب اعتراض بعض فقهاء حلب علينا في كوننا نكرنا أن جميع ما نظمنا في هذا الترجمان إنما المراد به معارف إلهية وأمشالها»(٤٦).

لقد حاول ابن عربي أن يفوّت الفرصة على الفقيه العاذل حتى لا يخال منه أكثر مما نال، ولكن ذلك كان على حساب الجانب الفني إذ «لم يكن الدافع وراء شرح ابن عربي لديوانه «ذخائر الأعلاق» دافعاً فنياً أو نقدياً... إنما كان دافعاً شخصياً يراى به

## نقد صرف الفقهاء - من المنظور الصوفي-

## جل اهتمامهم إلى المظهر المادي من

## الإنسان، وأهملوا

## المظهر الروحي الذي لا تقوم المادة إلا به،

## أما الصوفية فقد

## أخذوا على عاتقهم

## الاعتناء بالروح

## وتزكية النفس

## وأسسوا من خلاله

## عقيدتهم ومنطلقهم

## الأيديولوجي في

## فهم الدين والعالم

## والوجود

الرّد على بعض قهّاء حلب الذين أنكروا عليه ما جاء في ديوانه من أبيات غزلية، وقصائد شعرية، أن يكون المراد منها أسراراً إلهية، ومعارف ربّانية، وأن الشيخ يستتر وراءها لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين» (٤٧).

وبالرجوع إلى الديوان تلحظ أن الديوان في مجمله غزلي لا يحتوي من قريب أو من بعيد بالعازل: لأنه مستغرق بالحلب والجمال الإلهيين غير منصرف عنهما، أما في مقدمة ابن عربي لشرح الديوان فستجد نصاً شعرياً يبين فيه العازل الديني إلى مقاصد شعره، كما يفضح دلالة الرمز، يقول:

كلما ذكره من ملل

أو زئجوع أو مضان كلما

وكذا إن قلت ها أو قلت يا

والا، إن جاء فيه أو أما

وكذا إن قلت هي أو قل هو،

أوهمو أو هنّ جمعاً أو هما

وكذا إن قلت قد أنجد لي

قد رقي شعرياً أو فقهياً

أو خليل أو رجيل أو زبي،

أو رياض أو غياض أو حضى

أو نساء كاعيات نهّد

طلعات كشموس أو ندى

كلما أذكره منّا جرى

ذكره أو مثله أن تفهّم

منه أسراراً وأنوار جلت

أو قلت جاء بها ربّ السما

لفؤادي أو فؤاد من له

مثل ما لي من شروط العلما

صفة فسدنية علوية

أعلمت أن لمصطفى قدما

فاصرف خاطر عن ظاهرها،

وأطب الباطن حتى تغلما» (٤٨)

ولعل أخطر ما أفضى إليه هذا الموقف هو محاولة ابن عربي في شرحه لديوانه «ترجمان الأشواق» أن يقيد من مطلق الدلالة، أن يجبس رموزها في أغلال دارج الاستعمال، وما أطبق عليه الناس من متعارف الدلالة، وبذلك أوصد دون القارئ أبواب التأويل، وفوت على القصيدة قدراً غير قليل من شعريتها (٤٩). ومن الواضح أن هذا التوجه يسير في الاتجاه المعاكس لطبيعة الشعر الصوفي الذي ينزع عادة إلى فتح أبواب التأويل وتحرير الدلالة من قيد الاستعمال؛ والتزوع بالكلمات إلى عوالم من الإيحاء والرمز يتحرر معها القارئ من قيود العرف اللغوي ويستشف من الدلالات ما تسمح به قدراته على الاستكناه والتأويل.

ثانيها: كما كان للفقهاء دور في نزوع الشاعر الصوفي إلى إغلاق باب التأويل خضوعاً لضرورات الدفاع عن الذات، كان للفقهاء - أيضاً - دور ضابط في الاتجاه المضاد، ذلك أن نقداته وتضييقه أبواب العبارة على الشاعر الصوفي كانت دافعاً لجلب القصيدة الصوفية إلى اعتماد الرمز الشعري وسيلة للتعبير عن التجربة الشعرية الصوفية في ذاتها، وفي مواجهتها للأخر الضد (٥٠). وهكذا أنتج الموقف الواحد التقيضين إغلاق باب التأويل بالنص القطعي على صريح المدلول - كما رأينا في شرح ابن عربي لديوانه - ويفتح المجال أمام اعتماد الرمز الصوفي، وتفعيل دوره تمرّداً من الشاعر على مضايق الاتهام والتمسك منه لما يعينه من الوسائل على العبارة عن ذات نفسه، وقد أفضى ذلك إلى فتح باب التأويل أمام المتلقي وارتداد القصيدة لمجالات من الدلالة لا تكاد تحدّها حدود.

آخرها: عمد صاحب القصيدة الصوفية في غزلياته إلى تمويه القول والعدل عن معالجة ماهية المحبوبة وتجربة الحب بالقول الصريح، ولعل من أبرز مظاهر الإيهام بالغزل إيهام مرجعيات الضمان وعوائد الموصول ومقاصد الإشارة في القصيدة الصوفية، ويشهد لذلك مطلع الثانية الكبرى لابن الفارض التي يقول عنها بعض الباحثين بحق: إنها «ملحمة الجمال الكبرى في الشعر العربي برمته، ولعل سرّ المزية فيها وفي الشعر الصوفي جملة أنها عرفت كيف توجد بين المرأة والحقيقة المطلقة وهذا مبلغ لم يبلغه العذريون أنفسهم» (٥١).

يقول ابن الفارض:

سقتني حبيباً الحب راضةً غلقتي

وكأسي ضياءً من عن الحسن جلت

فاوهنت صحتي أن شرب شرايهم

به سرّ سري في انشاشي بنظرتي

وبالحقد استغنيت عن نفسي، ومن

شماننا لا من شمولي نشوتي

ولما أنقضي صحتي، تفاضيت وصليها

ولم يفشني، في بسطها، قبض خشية

وأنكثها ما بي، ولم يك حاصري

رفيق؛ بقا حظ بخلوة جوة» (٥٢)

وقد أنتج هذا التوجه نصاً غزلياً مفتوحاً على أفاق التجربة العامة من جهة، وعلى أفاق التجربة الشعرية الصوفية بما لها من خصوصية من جهة أخرى، واستطاع النص بهذا التمويه الجميل للقول، أن يشكل لنفسه آلية جمالية للدفاع عن التجربة الصوفية ضد المستمكبين بحرفية الدلالة، والباحثين عن وجوه المطاعن، فاحتلت المرأة المحبوبة مكانها لتكون وجهاً

إشارة مضمرة إلى الخلاف الطويل القائم بين الفقيه والصوفي الذي بدأ زمن طويل ولم يتوقف عند زمن الشاعر، وهو عدل بين تيارين متقاربين مختلفين في رؤية الوجود وفهم الدين ثم ما يلبث الشاعر أن يختم البيت بجملة دعائية «لا بلغت نجاحاً» يدعو بها على العادل بأن لا يوصله الله تعالى إلى النجاح ويبلغه الفلاح. وربما عثرنا في البيت الثاني على ما يدل على أن العادل عازل ديني، إذ يقول:

اتعبت نفسك في نصيحة من يرى

أن لا يرى الإقبال والإفلاحا

فمن الصفات الملازمة للفقيه أنه ناصح ملح في نصيحته لأنه يرجو منها الإصلاح والفلاح لمنصوحه، ولإدراك الأنا آلية العادل الديني في النصح نجدها ترد عليه بأنك عدلت وتعبت في نصيحة من رأيه أن لا يرى الإقبال ولا الإفلاح، فمن كان رأيه لا يريد الإقبال ولا الإفلاح فكيف تنفع فيه نصيحة النصّاح؟ وللروية في البيت وجهان، أولهما: الروية بمعنى الاعتقاد والمذهب، والروية التي يراد بها رؤية البصر. وقد علل النابلسي شارح ديوان ابن الفارض عدم رؤيته الإقبال والإفلاح بـ «اشتغاله بما هو أعلى من ذلك من شهود وتجليات ربه في باطنه وفي ظاهره بحيث لم يبق عنده ما يغيّر ربه من كل شيء» (٥٥).

ثم تعود الأنا إلى تقليظ القول في مخاطبة العادل بقولها «أقصر» وهو فعل أمر بمعنى انته أيها العادل، ثم تلحقها بجملة دعائية تدعّم فيها الجملة السابقة وتفتح بها النص لبيان سبب عدم قبول النصيحة والإقبال عليها، فنقول: «أقصر - عدمتك - وأطرح من أثنعتك...» فالأنا تدعو على العادل بأن ترى عدمه وزواله، تبرأ منها من ذلك الذي لازمها طويلاً وأغظ لها القول، وكان من آثار فعله التفتيش على الأنا في علاقتها بالحيوية، وهذه النبوة العالية المستفدّة من هذه الأبيات من نداء ثم دعاء يعقبه تعزيز، ثم أمر يتلوّه دعاء ويردّده أمر:

يا عاذل + لا بلغت نجاحاً + أتعبت نفسك + أقصر + عدمتك + أطرح

هذه المتواليات من الأساليب والعلامات الدالة تكشف عن صجر الأنا من العادل الناصح الذي ما انفك يمارس نصحه على الأنا بدعم من سلطته الدينية والسياسية والاجتماعية.

ولعل من المرجحات التي تذهب بنا إلى حمل هذه الأبيات على العادل الديني نعت ابن الفارض إياه بأنه

تسفر به الحقيقة على عالم القصيدة، ويكون الإيهام في العبارة اللغوية وسيلة معتمدة للإيهام بحقيقة الحقيقة.

كان لما سبق من العوامل الحاكمة على الصراع بين الصوفي والفقيه آثاره المباشرة على القصيدة الصوفية من حيث درجات حضور العادل الديني فيها، حيث أخذت صورة العادل الديني تتخايل بين أبيات القصيدة الصوفية، وأصبح من الممكن رصد ملامحها وسماتها، فلم يكن للعادل الديني حضور صريح، وإنما كانت الدلالة عليه بإشارات وتلميحات تتخذ مظهر الرد من الصوفي على نقد العادل لمظاهر السلوك، وعلى غمز العادل إياه بالبعد عن طريق الاستقامة والزام سبيل أهل الفلاح والعصمة. ونجد في شعر ابن الفارض مواضيع كثيرة يبدو فيها العادل الديني متلفعاً بعبارات المجاز والإيهام دون أن يسفر بوجهه، ليكون عنصراً فاعلاً في شعرية القصيدة، يقول ابن الفارض:

يا عاذل المشتاق جَهْلًا بالنبي

يلقي مله لا بلغت نجاحاً

أتعبت نفسك في نصيحة من يرى

أن لا يرى الإقبال، والإفلاحا

أقصر عدمتك وأطرح من أثنعتك

أحشاه النجوى العميون جراحاً

كنت الصديق، قبيل نصحك مغرماً

أرايت منيا بألف النصّاح؟

إن رمت إصلاحي، فأنسي لسم أروء

لفساد قلبي في الهوى إصلاحاً

مساداً ويريد العادلون يعدل من

ليس الخلاعة، واستراح وراحاً (٥٦)

وليس فيما سبق من أبيات تحديد لماهية العادل على مستوى ظاهر النص، إلا أن هناك من العلامات اللغوية الدالة ما يمكن أن تقودنا إلى ترجيح القول بأن المقصود فيها هو العادل الديني دون غيره. تبدأ الأبيات بأداة النداء «يا» التي تدل على قرب المنادي من المنادى، إذ إن العادل يعدل المشتاق جهلاً، وقد نصبت «جهلاً» على الحالية، وعلق الجدل بما يلقاه المشتاق ملياً (٥٦)، والمشتاق هنا هو الأنا الشعرية نفسها، وهي التي تشير إلى الآخر من غير تعيين، فالحديث عن المشتاق بوصفه مفارقاً للأنا وملازماً لها في أن لا يخلو من تصويه لتحسين الذات، وإذا اعتبرنا الألف واللام «المشتاق» للعهد وليس للتعريف فإن المشتاق هنا هو الأنا التي يحيل إليها العهد الذهني.

ولا نكاد نعثر في هذا البيت على ما يدل على نوع العادل إلا أن «ملياً» وهي تعني الزمان الطويل والدهر المديد ربما تحمل

قد كان الصديق الأقرب لآلنا قبل ممارسته النصح والعذل:

كنت الصديق قبل نصحك مغرماً  
أرايت صدياً يالف الضاحكاً \*

فعبارة «كنت الصديق» تقتضي أنه لم يكن صديق سواء، أي كنت صديقاً ليس وراءه صديق.

فليست الشريعة - ولا ينبغي لها أن تكون - في مقام العداوة من الحقيقة، وليس كلامها لصاحبه بالضد المعاند ولكن نزوع الفقيه إلى ملامة المتصوف في حبه للحقيقة قد أفسد الأمر على ثلاثة أطراف من جهتين. أولاًهما: جهة العلاقة بين الفقيه والمتصوف، والأخرى جهة العلاقة بين المحبوبة والآنا.

ومن هنا كان من الصوفي التبريم والضييق والنزوع من ملامة ذلك الصديق. وإذا كان للاستدلال بالإشارة إلى الصديق وجه يرجع المقصود بالعادل في هذه الأبيات فإن في سيرة ابن الفارض إشارة مرجحة ودليلاً معضداً، فقد نشأ ابن الفارض بمصر في بيت علم وورع، ولما شب اشتغل بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن ابن عساكر والحافظ المنذري، وكان والده فارضاً يكتب الفروض على النساء والرجال بين يدي الحكام، وقد عرض على ابن الفارض بعد وفاة والده أن يتقلد منصبه ليكون قاضي القضاة لكنه أبى (٥٦).

ولعل في هذا الإيلاء ما يشير إلى أن ابن الفارض قد اختار لنفسه - منذ البداية - طريقاً غير طريق الصديق. وهنا تظهر المفارقة: فعين الإصلاح عند العادل هي عين الإفساد عند الصوفي، وفي هذا التباين علة تحول الصديق إلى عادل، وقد ارتبط التحول في العلاقة بين الآنا والصديق العادل بتحول الآنا نفسه من الثنوية إلى التوحيد، مما يوجب وقوع المباينة بين صاحب الظاهر وصاحب الباطن، يقول ابن الفارض:

وما شان هذا الشأن منك سوى السوي

ودعواه حقا، عنه إن لم تحب تفتيت

كذا كنت حيناً قبل أن يكتفب الغطا

من الحبس، لا أفكُ عن ثنوية

أروح بغير بالشهود مؤنني

وأغوب بوجوب بالوجود مُشمتني

يُفرقني لبني التزاماً بمحضني

ويجمعي سبني، اصطلاماً بغيثي (٥٧)

فهذا التحول في زاوية الرؤية للوجود وفهم الدين، واستبدال التوحيد بالاعتقاد استغراقاً في حب المحبوبة الحقيقة هو الذي حدا بالآنا إلى أن تحول علاقتها مع الصديق من علاقة صداقة إلى علاقة عادل ومعزل.

ولعلنا نرى في الصورة التي أبرزها ابن الفارض للعادل ما

يكشف عن بعد مهم في صورة هذا العادل في التجربة الشعرية الصوفية، فهو شديد الإحراج واللجاج وهو فضولي يعني بغيره ويغفل ذات نفسه، ويقابل ذلك ما ترسمه التجربة الصوفية من صورة مغايرة لذلك السائر في طريق الحق قوامها ملازمة الصمت والابتعاد عن القيل والقال وكثرة الجدل، وبذلك تستحول مقالة الحق عند أهل الحق صمتاً ويصبح الصمت لهم

سماً، يقول ابن الفارض

وأخلص لها وأخلص بها من رغوثة اف

تفسكو من أعمال برّ تَزَكَّتْ

وعاد دواعي القيل والقال، وأنج من

عوالي دعاو، صذلها قصد سفة

فالنس من يدعي بالنس عارف

وان عسرت كل العسارات كلت

وما عنه لم تفصح فإنه أمة

وأنت غريب عنه إن كنت فاضلت

وفي الصنعت سمّت، عذرة جاء منك

عذرا عيذ من ظنة خير مُسكت

فكن بصراً وانظر، وسعفاً وع، وكُن

لساناً وفكراً، فاجمع أذى طريقة

ولا تنبع من سؤلت نفسه له

فصارت له إشارة واستمرت (٥٨)

وتعبير ابن الفارض عن هذا التحول يتجاوز مطلق التعبير عن العلاقة إلى الإفصاح عن تحول على مستوى التجربة الصوفية في أعرق تفاصيلها.

يقول ابن الفارض:

فأرح من لدع عذر مسمعي

وعن القلب لتلك الرؤى

كلّ خلّي عنك أنقاباً بها

جني مينا وأنج من بدعة جي

واذغني غير دعي عبديها

تغم ما أسنو به هذا السمي

إن تكن عبداً لها حفا تغد

خير حرّ لم يضب دعواه لي

فوت زويحي تكزها فني تحسو

ز عن الشوق لذكرها هي هي (٥٩)

يقوم النص الشعري الصوفي - فيما يقوم من آليات - على إضمار ماهية المخاطب وإخفاء مرجعية الضمير، مما يجعل الأمر صعباً على التحديد والقطع، ومنفتحاً على التأويل إلى حد الإفراط فيه أحياناً (٦٠).

ولكن الحضور الشبهي للعادل بأنواعه المختلفة: الديني، والمعرفي والاجتماعي لا يمكن معه للقطع بتعيين نوع العادل، غير أن هناك من المؤشرات اللغوية الدالة ما يمكن معه الترجيح، وربما كانت الثانية الكبرى لابن الفارض وما فيها

بغية الاتحاد هو اتباعه الذي هو أقوم، وهو الأجدر بها من لهات وراء من غرهم إعمال العقل، وصدفهم عن التماس منابع العرفان. إن هذه الأبيات تكشف عن تعريض الصوفي بوجهين من وجوه العازل الشبهي، هما الفقيه والمتكلم. ولابن الغارضي في الطويح إلى هاتين الطائفتين مذهب لا يصعب علينا التماسه، فهو يخص المتكلم بنعت اللاحي، وينعت الفقيه بلفظ الواشي في إضمار كاشف، فيقول:

ارنا ما أوليته خير فتية  
قديم ولاني فيه من شر فتية  
فلاح وواشي ذاك يهذي بعزة

ضلالاً، وإذا بي غلّ يهذي لغيرة  
أخالف ذا في لؤمه عن تقي، كما  
أخالف ذا في لؤمه عن تقية (٦٢)

وتكتشف لنا هذه الأبيات عن علاقة الأنا باللاحي والواشي، فتشير إلى اللاحي بـ «ذاك» لبعده المكاني منها، على حين تشير إلى الواشي بـ «ذا» للدلالة على قربه منها، وهذا البعد والقرب هو على مستوى التجربة الصوفية في المقام الأول، ذلك فإن الأنا تصف اللاحي بأنه «يهدي لعزة ضلالاً» أما الواشي فإنه لم يزل مستمراً في هذيانه غيرة منه على الدين هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الأنا تمايز في علاقتهما بينهما، إذ تخالف الأول (اللاحي) من باب التقوى، وتخالف الثاني (الواشي) من باب التقية، درأ لما يحدث بها من جرأته من خطر، وفي ذلك دلالة واضحة على أن خطر الفقيه الواشي أشد على الأنا الشاعرة من خطر المتكلم اللاحي، إذ يتكئ الفقيه على سلطة دينية لا تخلو من دعم سياسي يحمل معه نذر الإضرار، أما المتكلم فلا يحظى بمثل هذا الدعم السياسي أو الاجتماعي، وشأن بين خصم سلاحه الجدل والبرهان، وخصم يعتمد في خصوصته على بطش السلطة وهيبه السلطان ويرد في شعر ابن الغارضي لفظ لا يخلو من الدلالة، وإن تلعف بالإلباس واستتر خلف قناع من اللغة، وهو لفظ يجمع في حذق واضح بين الشفافية والكثافة ونعني به نعته العازل بـ «المتكتم»  
ولم أتمم ثم لي كشف سرها  
يصحو مفين عن سواي تعضت  
بها ثم يبعث من لم يبعث دمه، وفي الد  
إشارة مني ما العبارة عطف  
وعني بالثويح يفهم ذاتي  
غني عن التصريح للمتعمق (٦٤)

من إضمار مرجعية الضمير مجالاً للتأويل والتخريج لأنواع العازل وما يدل عليه كل نوع، ولعل عدم التحديد لنوع العازل هو من آليات القصيدة عند شعراء التصوف بعامة وعند ابن الغارضي خاصة، تلك التجربة التي استلهمت خصائص البنية القرآنية فجاءت القصيدة الغارضية مستفيدة من آليات الخطاب القرآني وأساليبه وصوره.

وقراءة الثانية الكبرى لابن الغارضي تكشف بما لا يدع مجالاً للشك التعبير عن هذه الخصوصية.

وجأ في فنون الاتحاد ولا تحذ  
إلى فئة في غيره العفر أفنت  
فواحدة الجب المغفر، ومن عدا  
ه شرذمة حجت بأبلغ حجة  
فنت بمعناه، وعش فيه، أو فنت  
مفتاة، وأنتج أمة فيه أمت  
فأنت بهذا المعنى أجدر من أخي أجد  
تجاه مجد، عن رجاه وخيفة (٦١)

تنوجه الأنا في خطابها إلى غير متعين الهوية في النص: فربما كان هو المريد، وربما كان الفقيه، وربما كان الصديق المتشكك في شأن الحقيقة لكن المتحقق هو أنه توجيه من الأنا إلى الآخر يطلب إليه فيه التجوال والتبصر في فهم المقصود بالاتحاد، ثم تحذيره من الركوب إلى رؤية الطائفة المتمزقة للاتحاد على أنه خروج على الدين وصحیح العقيدة ويشير ابن الغارضي إلى تلك الطائفة بلفظة «فئة» وهو تنكير يمكن حمله على التهورين من شأنها بميزان الاعتقاد، والتكثير من عديدها بحساب الأعداد. وربما كان في ذلك تلميح هو أقرب شيء إلى التصريح بتسمية طائفة الفقهاء في اعتصامهم بظاهر الأمر واستمسكهم بالتحديد وانشغالهم عن حقيقة الاتحاد والتقريد.

أما قوله: «ومن عداه شرذمة حجت بأبلغ حجة» فالمرجح أن المراد به طائفة المتكلمين الذين انتصروا للعقل والدليل والبرهان، وأعرضوا عن الذوق والكشف والعرفان» فإن الكتاب والسنة إذا فهم بالفهم الإلهي المنور بالعمل الصالح... وصل العبد السالك إلى علوم الكشف والوجدان واستغنى بالعيان عن الدليل والبرهان... قال الشيخ رسلان الدمشقي: الناس تابهون عن الحق بالعقل فإن النظر بالعقل اجتهد» (٦٢).

لذا فإن الأنا ترى أن اتباع سبيل أهل الحق بالفناء في الحقيقة

ابن تيمية قد  
أحسن الظن  
بمقدمي  
الصوفية فقد  
وقف من  
متأخريهم موقف  
الناهض والمناقض  
اذ رأى في  
مصنفاتهم  
العقدية  
وايداعاتهم  
الشعرية جنوحا  
إلى ما ينكره من  
القول بالحلولية  
والاقتصادية  
ووحدة الوجود  
وتسببه من جرائها  
إلى صريح الكفر  
والضوق عن أمر  
الدين

إنه يجنح باستخدام هذا اللفظ إلى التلميح دون التصريح وإلى الإشارة دون العبارة، وقد يكون هذا المتعنت فقيهاً، أو متكلماً، أو ذا سلطة سياسية أو اجتماعية فاعلة، أو جاهلاً بحقيقة الأمر، فيذهب في تكفير الأنثى كل مذهب. ويضاف إلى ذلك أن ابن الفارض كان على حذر من الوعي النقدي، والمعرفة بخصوصية تجربته الشعرية الغضة من حيث تفوقها سبكاً وحيكاً على تجارب سابقة ومجايله ولا حقيقه من شعراء التصوف ومن ثم انتصر ابن الفارض دائماً لصوت الفن على التصريح بالمضمون، ولإظهار الصمت على إيضاح المقاصد، فجعل من تجربته متاعاً لمن يصفه هو بـ «الزائف» ويعني به ذلك المتلقي الذي يعتمد الذوق والكشف ولا يلهو بجدل العقل وحرافية النقل. وإذا جئنا إلى الششتري وجدناه يسلك في شعره الفصيح مسلك ابن الفارض، إذ كان يلمح ويغرض بالعالم الديني بصورة شبيهة غير مباشرة في غير صدام مباشر، وذلك على النقيض من شعر الملحن الذي عالن فيه بالخلاف، وصعد ببيان الصراع بين الفقيه والمتصوف (٦٥).

ويوجب هذه الملاحظة التماس العلة للمفارقة القائمة بين مظهرين مختلفين في معالجة الششتري لأمر العادل، يتمثلان في الشعر الفصيح والشعر الملحن، وستعرض لذلك الأمر بفضل بيان فيما يلي من حديث، يقول أبو الحسن الششتري في بعض شعره الفصيح:

ولما اجتلاك الفكر في خلوة الرضا

وغيببت قال الناس ضلت بي الأهوا

لعمرك ما ضلّ المحب وما غوى

ولكنهم لما عموا أخطأوا الفتوى

ولو شهدوا معنى جمالك مثمنسا

شبهت بعين القلب ما أنكروا الدعوى (٦٦)

إن علاقة الحب القائمة بين الأنثى والمحبوبة تكاد تكون هي مدار الخلاف القائم بين الأنثى والعادل بأنواعه والديني بوجه خاص، فالأنثى لا ترى في تلك العلاقة ما يراه العادل خروجاً وضلالاً وغواية، وهي ترجع العلة في ذلك إلى خلو العادل من التجربة وجعله بحقيقتهما.

لذا فإن العادل الديني مستقر في علاقته بالأنثى، ولا سيما عند غيابها عن عالم الحس وفنائها بالمحبة، ويشرح العادل حينئذ في تكفير الأنثى ووصمها بالضللال، وعندما تسببت الأنثى في «خلوة الرضا» - وهي خلوة لا تقبل العادل ولا الغير بإطلاق - تفنى شيئاً فشيئاً في الحقيقة، وليس لذلك الفناء من تفسير عند العادل إلا القول بأنّه حلول الأهواء النفسية في الأنثى واستيلاء الطبيعة البشرية

عليها، واستخدام الششتري لفظ «الناس» يحيل إلى العادل خاصة دون سائر الناس، وذلك من باب إطلاق العام وإرادة الخاص، فالمراد فئة بعينها، وذلك إعمال من الششتري لألية الإضمار وعدم اليوح على ما فصلنا القول فيه من قبل.

ولكن الأنثى تستدرك على العادل الديني فتواه، بتوظيف المعجم القرآني والمصطلح الفقهي لردّ الاتهام وبيان بطلانه، فتقول: «لعمرك ما ضلّ الحب وما غوى» ويحيلنا هذا الشطر على الآيات القرآنية، «ما ضلّ صاحبكم وما غوى، وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحي يوحى» (٦٧)، مستدعيًا السورة برمتها، ففي سورة النجم أقسم الحق بالنجم إذا هوى على أن النبي صلى الله عليه وسلم ما ضلّ عن الحق وما غوى، وأن كلامه لم يكن عن هوى نفس، ولكن مصدره الوحي. واستدعاء هذه الآيات يستدعي بالضرورة مناسبتها والخلاف التاريخي الذي قام بين النبي صلى الله عليه وسلم وكفار قريش في نيلهم منه واتهامه بالضللال والغواية والخروج على السائد من الأعراف والتعاليم الدينية والاجتماعية

فالأنثى تستعيد هذه الصورة الخلافية التاريخية بين معسكري الحق والباطل وتنزل تجربتها منزل الحق على حين تنزل الطرف الآخر المدعي منزل الباطل في دعواه، وتعوذ علة ذلك إلى اختلاف زاوية الرؤية لدى كلٍّ من المحب والعادل الديني، وخلو الأخير من التجربة وجعله بها، فلو شهد المُنْتَزِع بعين القلب ما تشهده الأنثى لما أفتوا بما كان فيهم، ولكنهم نظروا بعين البصر وسترُوا عين البصيرة، «فإنها لا تعمي الأبصار ولكن تعمي القلوب التي في الصدور» (٦٨).

إن هذه الآيات تستدعي النص القرآني بالضرورة، كما أنها تستدعي المصطلح الفقهي المتمثل في (الفتوى، الغواية، الهداية، الدعوى) متضاربة لتجسيد العلاقة المتوترة بين الفقيه والصوفي، وبيان اختلاف رؤية الفريقين في علاقتهم بالوجود والحقيقة.

يقول أبو الحسن الششتري

من لا مني لو أنه قد أضلّ

ما دُفِعَ أضى به متحيراً

وغدا يقول لصاحبه إن أنثمو

أنكرتمو ما بي أنيتم منكرًا

شدتْ أُمُورُ القوم عن عاداتهم

فلأجل ذلك يَلْغَا سحرَ مَنَظَرِي (٦٩)

وفي هذه الأبيات شاهد يؤكد ما أشرنا إليه من تعويل التجربة الشعرية الصوفية بعمامة، وتجربة أبي الحسن الششتري بصفة

خاصة على المعجم القرآني. إذ تقوم هذه الإحالة بفتح الدلالة على التأويل والتوجه بها إلى تخصيص نوع العائد اللانم. ولا نفوتنا الإشارة هنا إلى أن المشتري حين عبر عن نظرة الفقيه إلى تجربة الصوفي استعصر في وصفها تعبيراً قرآنياً ذا صلة بالمقام. وهو «سحر مقترى» وذلك من قوله تعالى: « فلما جاءهم موسى بآياتنا مبينات قالوا ما هذا إلا سحر مقترى» (٧٠).

على هذا النحو إنما يشير به المشتري إلى قصة موسى مع السحرة من آل فرعون، وكيف أنهم لجهلهم بحقيقة أمر موسى وعلاقته بالحق لم يروا في ما جاء به إلا أنه سحر مقترى، ولم يدركوا حقيقة المعجزة الإلهية في ذلك، وكذلك حال من لم يعبسوا بعين القلب من العوائل، ولم يدركوا حقيقة الصلة بين الأنا والمحجوبة الحقيقة فحملوا عليها وصف السحر والافتراء، فاعله «يقال» من غير تعيين لهذا إلى إيراد فعل القول بصيغة ما لم يسم فاعله «يقال» من غير تعيين للفاعل؛ ليكون ذلك تحقيراً للقول وتجاهلاً لائقائه، وإنزالاً له منزلة سحرة فرعون من موسى قبل أن تخالط قلوبهم بشاشة الإيمان.

## الهوامش

- (١) أبو عبد الرحمن السلمي، المقدمة في التصوف وحقيقته، تحقيق يوسف زيدان، القاهرة، مكتبة الكتبايات الأثرية، ١٩٨٧، ص ٨٤
- (٢) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، القاهرة، دار النهضة مصر، د.ت، ١٩٧٧، ص ٢ / ١٩٧.
- (٣) أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريعة، القاهرة، مكتبة الغانجي، ط (٣)، ١٩٨٦، ص ٣٧
- (٤) ويحدث الكثير من المصادر والمراجع التي تحدثت عن التصوف ونشأته بين الزهد والتصوف على اعتبار أن الأول أصل الثاني، ووضع أبو عبد الرحمن السلمي كتاباً أسماه «الزهد» ترجم فيه للصحابة والتابعين وتابعي التابعين إلى أن بلغ أصحاب الأحوال المتكلمين على لسان التقييد، وحقائق التوحيد واستعمال طرق التجريد.
- ثم ما لبث أن وضع كتابه «طبقات الصوفية» الذي ترجم فيه لمجموعة من الصوفية هي المجموعة التالية لطبقته للزهاد، رابطاً بين الزهد والتصوف سلوكاً عن طريق الوصول بين رجال الزهد ورجال التصوف، يذكر ألقابهم وأعمالهم التي لا تخلو من هجر للخلق ووصل للحق بالذكور والعبادة والانشغال الدائم به
- انظر أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريعة، القاهرة، مكتبة الغانجي، ط (٣)، ١٩٨٦
- (٥) محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، الإسكندرية، دار الفكر الجامعي، ١٩٨٢، ص ١٦٥ - ١٨٨
- محمد كمال إبراهيم جعفر، التصوف طريقاً وتجربةً ومذهباً، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٠، ص ١٠١ - ١٠٢
- (٥) انظر محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي (مرجع سابق)، ص ٩٩ - ١٠٢
- (٦) مسند الإمام أحمد، باقي مسند المكثرين، حديث رقم ٨٥٩٥، ورد الحديث في الأصل في كتاب الجامع برواية أخرى: «بفتح الألف حسن الأخلاق»، وقال الرسول صلى الله عليه وسلم «أثقل ما يوضع في الميزان حسن الخلق»
- انظر أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، مرجع سابق، ص ٥٧.

- (٧) تقول رابعة العدوية «إلهي إن كنت أعبدك رغبة من نارك فأحرقني في جهنم. وإن كنت أعبدك رغبة في جنتك فأحرقنيها، وإن كنت أعبدك لمحبتك فلا تحترمني يا إلهي من محالك الأزل»
- انظر: عبد الرحمن بدوي، شهبذة العشق الإلهي رابعة العدوية، الكويت، وكالة المطبوعات، ط (٤)، ١٩٧٨، ص ٩٢
- (٨) صحيح مسلم، حديث رقم ١٤٣٥، وبهذا المعنى يرى عن عائشة رضي الله عنها قالت قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد»
- انظر: ابن الجوزي، تلييس إيليس، تحقيق محمود عبد الخالق خلاف، القاهرة، مطبعة المدني، ط (٥)، ص ٣٥٤ - ٣٥٥
- وقد عقب ابن تيمية على هذا الحديث في معرض حديثه عن التصوف، قائلاً «إذ كان خير الكلام كلام الله، وخير الهدي هدى محمد، فكل من كان إلى ذلك أقرب وهو به أشبه كان إلى الكمال أقرب وهو به أحق، ومن كان عن ذلك أبعد وشبهه أصعب كان عن الكمال أبعد وبالباطل أحق»
- انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، بيروت، دار الكتب العلمية، ط (٢)، ١٩٩٢، ج ١ / ٢٣٠
- (٩) انظر دائرة المعارف الإسلامية، مادة (بعدة)
- (١٠) المجموع المفهرس لألفاظ نهج البلاغة، بيروت، دار الأضواء، ١٩٨٦، ص ١٠٥ - ١٠٦
- (١١) سورة لقمان الآية ٢٧
- (١٢) انظر عبد السلام الغرمشي، الصوفي والآخري، الدار البيضاء - المغرب، شركة النشر والتوزيع - المدارس، ٢٠٠٠، ص ٢٦ وما بعده
- (١٣) ابن الجوزي، تلييس إيليس، مرجع سابق، ص ٣٥٤ - ٣٥٥
- (١٤) سورة العنكبوت، الآية ٦٩
- (١٥) الجوزي، كشف المحجوب، ترجمة إسعاد عبد الهادي، بيروت، دار النهضة العربية، ط (٣)، ١٩٨٠، ص ٢٢٧
- (١٦) ابن الجوزي، تلييس إيليس، ص ٣٥٤
- (١٧) السراج الطوسي، المعجم، مرجع سابق، ص ١٨ - ١٩
- (١٨) القشيري، الرسالة القشيرية، مرجع سابق، ج ١ / ص ٢٧ -
- (١٩) ابن الجوزي، تلييس إيليس، مرجع سابق، ص ١٩
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٢٥١
- (٢١) المرجع السابق، ص ١٨٢
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٨٥
- (٢٣) مصنف عبد الحق، الكتابة والتجربة عند الصوفية، الرباط، منشورات عكاظ، ١٩٨٨، ص ٣٢٢
- (٢٤) ابن تيمية، مجموع فتاوى ابن تيمية، ج ١٠ / ٥٥١
- (٢٥) يقول ابن تيمية: «كان البيهقي إذا روى عنه، يقول: حدثنا أبو عبد الرحمن من أصل سماعه، وما يأن به وبإسناده إن شاء الله تعالى تعمد الكتاب، لكن لعدم الحفظ والافتقار يدخل عليهم الخطأ في الرواية، فإن الشك في المقام مهم من هو موقن في الحديث - منهم من قد يقع في بعض حديثه غلط وخطأ»
- انظر ابن تيمية، مجموع الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ج ١ / ٢٣٧ - ٢٣٨
- (٢٦) المرجع السابق، ج ١ / ٢٧
- (٢٧) انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ج ١ / ١٨٦
- (٢٨) ويقول ابن تيمية في معرض حديثه عن الصوفية الاتعادية ذاكراً ابن عربي: «ولمّا كنت قديماً ممن يحسن الظن بأبن العربي وعظمت له أرايت في كتبه من الفوائد مثل كلامه في كثير من الفتوحات. ولم تكن بعد أطلعاً على حقيقة مقصوده، ولم نتألق القصور وصوره»
- انظر: ابن تيمية، مجموعة الرسائل، ج ١ / ١٧٨ - ١٧٩
- وقال أيضاً في الرجل في معرض نقده للفصوص: «هوذا هو الذي أبشعه [ابن عربي] وأثرت به عن جميع من تقدمه من المشايخ والعلماء، وهو قول بقية الاتعادية، لكن ابن العربي أقربهم إلى الإسلام، وأحسن كلاماً في مواضع كثيرة، فإنه يفرق بين الظاهر والمظاهر، فيقر الأمر والنهي

والشرائع على ما هي عليه، ويأمر بالسلوك بكثير مما أمر به المشايخ من الأخلاق والعبادات».

انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمصائل، ج ١٨٣/١

(٢٩) المرحع السابق، ج ٢٢٥/١

(٣٠) المرجع السابق، ج ٢٢٦/١

(٣١) كان أشد هجوم وجهه ابن تيمية للصوفية ما تضمنته رسالته إلى الشيخ أبي الفتح نصر المنجي (ت ٧٠٩هـ)، إذ حذر فيها من المتأخرين في مذهب الاتحادية والطلونية، وذهب إلى أن ظهور مثل هؤلاء من الصوفية كان سببا في ظهور القتاتر وانفراس شريعة الإسلام، وأن هؤلاء مقدمه الدجال الأعور الذي يزعم أنه هو الله، وهؤلاء عندهم كل شيء هو الله ولكن بعض الأشياء أكبر من بعض وأعظم

انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمصائل، مرجع سابق، ص ١٦٩ - ١٩٠

(٣٢) حينئذ ابن تيمية سلوك أكابر الصوفية وعندهم من أئمة السلف لأنهم حافظوا على العقيدة وأقاموا الشريعة وتسموا بالحقيقة، जिده ينشد الصوفية الاتحادية والطلونية وأصحاب وحدة الوجود انقادا جأيا يفرجهم به من التلّة، ويقول بأن القول بوحدة الوجود هو قول ابن عربي وابن سبعين وصاحبه الششتري والتلمساني والصدر القزويني وسعيد الفرغاني وعبد الله البلياني وابن الفارسي صاحب نظم السلوك وغير هؤلاء من أهل الإلهام القائلين بالوحدة والخلو والاتحاد. انظر ابن تيمية، توحيد الربوبية، ص ١١٥

(٣٣) أنكر ابن تيمية الصوفية الاتحادية وبين حقيقة مذهب وحدة الوجود والاتحاد أساسا، اعلم أن حقيقة قول هؤلاء أن وجود الكائنات هو عين وجود الله تعالى ليس وجودها غيره ولا شيء سواه البتة.

وقال في موضع آخر، إن صاحب كتاب فصوص الحكم وأمثاله مثل صاحبه القزويني والتلمساني وابن سبعين والششتري وابن الفارسي وأتباعهم ومفاهيم الذي هم عليه هو أن الوجود واحد ويسمون أهل وحدة الوجود، ويدعون التحقيق والعرفان، وهم يطمنون وجود الخالق عين وجود المخلوقات، فكل ما تقتضيه به المخلوقات من حسن وقبيح ومدح وذم إنما المتصف به عندهم عين الخالق، وليس للخالق عندهم وجود مباين لوجود المخلوقات منفصل عنها أصلا، بل عندهم ما ثم غير أصلا للخالق ولا سواه.

وكان ابن تيمية يرفضهم رفضا قاطعا لأنهم يوهمون الجهال أنهم مشايخ الإسلام وأئمة الهدى الذين جعل الله تعالى لهم لسان صدق في الأمة، كما أن قولهم - كما يرى ابن تيمية - يجمع كل شرك في العالم، وهم لا يحدون الله سبحانه وتعالى، وإنما يحدون قدر المبتكر بين وبين المخلوقات، فهم يبرهن يحدون، إذا وصفهم بالملاحدة المنافيين الذين يحدون في أسماء الله وألّهات، كما وصفهم بالزندقة المنطويين بالمنازقين، وأهم جنس الكفار المنافيين المرتدين، أتباع فرعون والقرصانة الباطنيين، وأصحابا مسيئة والتعسّي ونحوهم من المعرفين.

وخلص إلى أن كل من يقلل هؤلاء فهو أحد رجلين إما جاهل بحقيقة أمرهم، وإما ظالم يريد علوا في الأرض وفسادا، أو جامع بين الوصفين انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمصائل، مرجع سابق، ص ٣ - ٧

مجموع الفتاوى، كتاب مجمل اعتقاد السلف، مسألة قول العلماء في كتاب فصوص الحكم، ص ١٢٥

(٣٤) انتقد ابن تيمية صوفية وحدة الوجود وأخذ عليهم إسرافهم وإفراطهم في التأويل، وغير الصوفية عنده ما الأوائل، لأنهم جاتنوم على التقريب الحكمة والمعرفة وطهارة القلوب وركاة النفوس، وكلاهم وإن كان قليلا إلا أن البركة فيه، على حين كان كلام متأخري الصوفية كثير وبركته قليلة وقد نقد ابن القيم الجوزية في قصيدته الموسومة بـ «الكافية الشافية في الانتصار للفرقة الناجية» صوفية وحدة الوجود، فقال

قأتى فريق ثم قال وجتته هذا الوجود بعينه وعيأس ما ثم موجود سواء وإنما

نظ اللسان فقلل موحودان

فهو السماء بعينها وتجوهمها

وكذلك الأملاك والقمراس

وهو الغمام بعينه والثلث والـ

أصطار بمرد ومع حسبان

وهو الهواء بعينه والماء والـ

ترب الطفيل ونفس ذي الثيران

هذي يسائطه ومنه تركبت

هذي المظاهر ما هنا شيطان

وقد جاء ابن القيم على ذكر القائلين بالوحدة في قوله

فيكون كلا هذه أجزاءؤه

هذي مقالة مدعي العرفان

أو أنها كتكتثر الأنواع في

جنس كما قال الفريق الثاني

فيكون كليا وجزئياته

هذا الوجود فوذه قولان

إحدهما نوصي الفصوص، ويده

قول ابن سبعين وما القولان

عند العفيف التلمساني الذي

هو شاية في الكفر والبهتان

إلا من الأغلاط في حس وفي

وهم وتلك طبيعة الإنسان

والكل شيء واحد في نفسه

ما للتعدد فيه من سلطان

فالمضيق والمأكول في واحد

والوهم بحسب هاهنا شيطان

وكذلك المطووع عين الوطء والـ

وهم البعيد يقول ذان لثان

وهكذا نهج ابن القيم الجوزية متج شبة ابن تيمية في تكثير من نسبهم

إلى الطولية والاتحادية وأصحاب الوحدة

انظر: أحمد بن إبراهيم بن عيسى، توضيح المقاصد وتصحيح القواعد في

شرح قصيدة الإسماعيل ابن القسيم، المكتبة الإسلامية، ط ١٩٨٦، ج ١٣٢ - ١٥٠

عبد المنعم المعني، الموسوعة الصوفية، القاهرة، دار الرياء، ١٩٩٢، ص ٣٣٣ - ٣٣٥

(٣٥) أغظ ابن تيمية القول في حديثه عن العفيف التلمساني ولم يتورع

في تكفيره وتذيقه ويصف بالفاجر، قال: «كان الفاجر التلمساني

الملك العفيف، يقول كان شخي مَرْتَجِحًا، والأخر فيلسوفاً مَرْتَحِصًا

والمقصود هنا هو صدر الدين القزويني الذي وصفه ابن تيمية بأنه كان

متسلقا وأبعد ما يكون عن الشريعة والإسلام وقال أيضا في التلمساني

وأما التلمساني ونحوه فلا يفرق بين ماهية وجوده ولا بين مخلق

ومعين، بل عنده ما ثم سوى، ولا غير بوجه من الوجوه، وإنما الكائنات

أجزاء منه وأبعاض له بمنزلة أمواج البحر في البحر، وأخر البيت من

البيت، فمن شعرهم

البحر لا شك عندي في توحيده

وإن تعدد بالأصراع والزبد

فلا يفرقه ما شاهدت من صور

فلاواهده الرب ساري العين في العدد

ومنه:

فما البحر إلا الموج لا شيء غيره

وإن فرقته كثرة المتعدد



ولا ريب أن هذا القول هو أحق في الكفر والزندقة كما يقول ابن تيمية. وقال ابن تيمية في موضع آخر وحدثنني الثقة عن الفاجر التمساني أنه كان يقول القرآن كله شرك ليس فيه توحيد وإنما التوحيد في كلامنا انظر ابن تيمية، الرسائل والمعاملات، مرجع سابق، ج ١/ ١٨٢، ٢٧/ ٤، ٢٨، ٥١/ ٤

(٣٦) قالها في معرض كلامه عن ابن عربي وفي نقده كتابه الفصوص. انظر ابن تيمية، الرسائل والمعاملات، مرجع سابق، ج ١/ ١٨٢.

(٣٧) نشر عبد الرحمن الوكيل الرسائلتين في كتاب واحد أسماه «مصرع التصوف»

انظر برهان الدين البقاعي، مصرع التصوف، تحقيق عبد الرحمن الوكيل، د. ت.

(٣٨) صالح بن مهدي القبلي، العلم الشامخ في تفضيل الحق على الآباء والمشايع، القاهرة، ١٢٢٨هـ، ص ٣٦٩

(٣٩) انظر على سبيل المثال - عبد الرحمن الوكيل، هذه هي الصوفية، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١٩٧٩

أحمد صبحي منصور، العقائد الدينية في مصر المملوكية بين الإسلام والتصوف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م

(٤٠) ابن عربي، ديوان ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، دراسة وتحقيق محمد علم الدين الشافعي، ط ١، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص ١٧٣

(٤١) المرجع السابق، ص ١٧٥.

(٤٢) هو مرید ابن عربي، لزمه مدة ثلاث وعشرين سنة في المغرب والمشرق، وروى عنه كتباً كثيرة، وقد ألف ابن عربي من أجله بعضاً من رسائله. انظر ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان صبحي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢، ٥٠٥، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١٤٨٤، ١٤٨٥، ١٤٨٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٨٩، ١٤٩٠، ١٤٩١، ١٤٩٢، ١٤٩٣، ١٤٩٤، ١٤٩٥، ١٤٩٦، ١٤٩٧، ١٤٩٨، ١٤٩٩، ١٥٠٠، ١٥٠١، ١٥٠٢، ١٥٠٣، ١٥٠٤، ١٥٠٥، ١٥٠٦، ١٥٠٧، ١٥٠٨، ١٥٠٩، ١٥١٠، ١٥١١، ١٥١٢، ١٥١٣، ١٥١٤، ١٥١٥، ١٥١٦، ١٥١٧، ١٥١٨، ١٥١٩، ١٥٢٠، ١٥٢١، ١٥٢٢، ١٥٢٣، ١٥٢٤، ١٥٢٥، ١٥٢٦، ١٥٢٧، ١٥٢٨، ١٥٢٩، ١٥٣٠، ١٥٣١، ١٥٣٢، ١٥٣٣، ١٥٣٤، ١٥٣٥، ١٥٣٦، ١٥٣٧، ١٥٣٨، ١٥٣٩، ١٥٤٠، ١٥٤١، ١٥٤٢، ١٥٤٣، ١٥٤٤، ١٥٤٥، ١٥٤٦، ١٥٤٧، ١٥٤٨، ١٥٤٩، ١٥٥٠، ١٥٥١، ١٥٥٢، ١٥٥٣، ١٥٥٤، ١٥٥٥، ١٥٥٦، ١٥٥٧، ١٥٥٨، ١٥٥٩، ١٥٦٠، ١٥٦١، ١٥٦٢، ١٥٦٣، ١٥٦٤، ١٥٦٥، ١٥٦٦، ١٥٦٧، ١٥٦٨، ١٥٦٩، ١٥٧٠، ١٥٧١، ١٥٧٢، ١٥٧٣، ١٥٧٤، ١٥٧٥، ١٥٧٦، ١٥٧٧، ١٥٧٨، ١٥٧٩، ١٥٨٠، ١٥٨١، ١٥٨٢، ١٥٨٣، ١٥٨٤، ١٥٨٥، ١٥٨٦، ١٥٨٧، ١٥٨٨، ١٥٨٩، ١٥٩٠، ١٥٩١، ١٥٩٢، ١٥٩٣، ١٥٩٤، ١٥٩٥، ١٥٩٦، ١٥٩٧، ١٥٩٨، ١٥٩٩، ١٦٠٠، ١٦٠١، ١٦٠٢، ١٦٠٣، ١٦٠٤، ١٦٠٥، ١٦٠٦، ١٦٠٧، ١٦٠٨، ١٦٠٩، ١٦١٠، ١٦١١، ١٦١٢، ١٦١٣، ١٦١٤، ١٦١٥، ١٦١٦، ١٦١٧، ١٦١٨، ١٦١٩، ١٦٢٠، ١٦٢١، ١٦٢٢، ١٦٢٣، ١٦٢٤، ١٦٢٥، ١٦٢٦، ١٦٢٧، ١٦٢٨، ١٦٢٩، ١٦٣٠، ١٦٣١، ١٦٣٢، ١٦٣٣، ١٦٣٤، ١٦٣٥، ١٦٣٦، ١٦٣٧، ١٦٣٨، ١٦٣٩، ١٦٤٠، ١٦٤١، ١٦٤٢، ١٦٤٣، ١٦٤٤، ١٦٤٥، ١٦٤٦، ١٦٤٧، ١٦٤٨، ١٦٤٩، ١٦٥٠، ١٦٥١، ١٦٥٢، ١٦٥٣، ١٦٥٤، ١٦٥٥، ١٦٥٦، ١٦٥٧، ١٦٥٨، ١٦٥٩، ١٦٦٠، ١٦٦١، ١٦٦٢، ١٦٦٣، ١٦٦٤، ١٦٦٥، ١٦٦٦، ١٦٦٧، ١٦٦٨، ١٦٦٩، ١٦٧٠، ١٦٧١، ١٦٧٢، ١٦٧٣، ١٦٧٤، ١٦٧٥، ١٦٧٦، ١٦٧٧، ١٦٧٨، ١٦٧٩، ١٦٨٠، ١٦٨١، ١٦٨٢، ١٦٨٣، ١٦٨٤، ١٦٨٥، ١٦٨٦، ١٦٨٧، ١٦٨٨، ١٦٨٩، ١٦٩٠، ١٦٩١، ١٦٩٢، ١٦٩٣، ١٦٩٤، ١٦٩٥، ١٦٩٦، ١٦٩٧، ١٦٩٨، ١٦٩٩، ١٧٠٠، ١٧٠١، ١٧٠٢، ١٧٠٣، ١٧٠٤، ١٧٠٥، ١٧٠٦، ١٧٠٧، ١٧٠٨، ١٧٠٩، ١٧١٠، ١٧١١، ١٧١٢، ١٧١٣، ١٧١٤، ١٧١٥، ١٧١٦، ١٧١٧، ١٧١٨، ١٧١٩، ١٧٢٠، ١٧٢١، ١٧٢٢، ١٧٢٣، ١٧٢٤، ١٧٢٥، ١٧٢٦، ١٧٢٧، ١٧٢٨، ١٧٢٩، ١٧٣٠، ١٧٣١، ١٧٣٢، ١٧٣٣، ١٧٣٤، ١٧٣٥، ١٧٣٦، ١٧٣٧، ١٧٣٨، ١٧٣٩، ١٧٤٠، ١٧٤١، ١٧٤٢، ١٧٤٣، ١٧٤٤، ١٧٤٥، ١٧٤٦، ١٧٤٧، ١٧٤٨، ١٧٤٩، ١٧٥٠، ١٧٥١، ١٧٥٢، ١٧٥٣، ١٧٥٤، ١٧٥٥، ١٧٥٦، ١٧

# أنطولوجيا فوكو

## عبد السلام بنعبد العالي \*

لا بد في البداية من التوقف عند هذا العنوان الذي يظهر أنه لا يخلو من ادعاء، إن لم نقل من ادعاءات بصيغة الجمع. الادعاء الأول هو أنه يزعم الحديث عن «أنطولوجيا فوكو» انطلاقاً من نص صغير وحيد كتبه فوكو سنة ٧٠، أي في مستهل الفترة التي بدأت فيها ملامح «الانحراج الجنيالوجي» كما يحلو لبعض المولعين بالتحقيقات الزمنية أن يقولوا، وهو نص «مسرح الفلسفة» (١) الذي كتب مبدئياً تطبيقاً على كتابي دولوز اللذين كانا قد ظهرا سنة فيما قبل، وأعني «منطق المعنى» و«الاختلاف والتكرار».

الادعاء الثاني هو أننا، بهذا العنوان، نوهم القارئ أننا سنستوفي المسألة حقاً، في حين أننا لن نتحدث عن مفاهيم لن تتبلور ربما إلا لاحقاً، كمفهوم السلطة من حيث هي «مقولة أنطولوجية» على حد تعبير ف. ايغال، وكمفهوم الفلسفة من حيث هي «كشف لطبي للحاضر»، كـ «أنطولوجيا الحاضر»، أو مفهوم الذات كـ «طبي للخارج».

الادعاء الثالث، ولعله أكثر أهمية، وهو أننا نزعج هنا قراءة هذا النص بما هو نص كتبه فوكو، وليس بما هو تعليق على مصنف دولوز. وربما تقتضي منا هذه المسألة بعض التوقف. إذ أنها ليست قضية شكلية كما قد يتبادر إلى الأذهان، بل ربما من شأنها أن تربطنا مباشرة بموضوع بحثنا

يتعلق الأمر إذن بالجواب عن السؤال: من يتكلم وراء هذا النص؟ وقد سبق لـ «أ. بادير» أن طرح السؤال نفسه، أكثر من مرة، في كتيبه عن دولوز (٢) حيث يتكلم عما يدعوه «عدم القدرة على

نحن أمام أنطولوجيا تسمى  
إلى التحرر من العمق  
الأصلي كي تتمكن من  
التفكير في قوى الزيف  
بعيدا عن كل نموذج، وفي  
لعبة السطوح. فما أبعدنا  
عن فلسفات التمثيل  
والأصل والمرة الأولى  
والتشابه والحاكاة  
والوفاء والأمانة... لكن،  
ما أبعدنا كذلك عن  
ميتافيزيقا الجواهر.  
ذلك أن الاستيهامات لا  
تشكل امتداداً خيالياً  
للعنصيات، وإنما تعطي  
حيزاً مكانياً لمادية  
الأجسام. الاستيهامات  
هي ما يشكل لا جسمانية  
الأجسام.

\* مفكر من المغرب..

هذه المسألة ليست قضية ثانوية، بل إنها تضعنا في صلب موضوعنا وتحدد مفهوما معيناً عن تاريخ الفلسفة أشار إليه النص الذي نحن بصدد أكثر من مرة. وعلى أية حال فهذا النص ليس فقط نصاً لفوكو حول بعض أعمال دولوز لكنه ليس كذلك نصاً للثنائي فوكو-دولوز على نحو ما تقول ماركس-إنجلز، أو دولوز-غواتاري.

عندما يكتب فوكو في بداية هذا النص «إن القرن سيكون دولوزي الطابع»، فانه يشير، من بين ما يشير إليه، إلى أن أي واحد منا، ممن يهتمون بهذا القرن، لا يمكن وهو يتحدث عن فلسفة دولوز، إلا أن يحشر نفسه في لعبة مرآوية ويتحدث عن نفسه، فكان فوكو يورط نفسه هنا عن قصد، بحيث تغدو الأنطولوجيا المعبر عنها هنا هي الأرضية الفكرية لكركية من المفكرين الذين يقولون «الشيء ذاته» بأنحاء مختلفة.

يتحدث النص عن تنافس دولوز/كلوسوفسكي، كما يشير إلى تنافس آخر أكثر خفاءً أرطو/فرويد، لكنه يحيل كذلك في أحد هوامشه على بلانش، كما يشير إلى باتاي. هاته الأسماء يكرر بعضها الآخر بالمفهوم الذي يحدده النص لل تكرار، لا من حيث هو رجوع إلى النقط ذاتها، لا من حيث هو استمرار الواحد ولا تشابه المتعدد، إذ لا وجود في هاته الأنطولوجيا كما سنرى، لا للواحد وللمتعدد. فنحن أمام مسلمات متفرقة لا تتجمع: أمام تكرار، والتكرار، كما نعلم، يكون أساساً في المسرح. المسرح هو الفضاء الذي نكرر فيه. الفلسفة هنا، كما يؤكد النص في عنوانه وخاتمته، مسرح. «مسرح ميم متعدد المشاهد اللصظية الهاربة، حيث تتبادل الحركات الإشارات من غير أن يلجم بعضها الآخر، مسرح تنفجر فيه بقعة ضحكة السوفسطاني خلف قناع سقراط، وتدور فيه أحوال سينوزا حول دائرة لا مركز لها، بينما يحوم حولها الجوهر ككوكب معقود، مسرح يعلن فيه فيشته متعقراً. إن الذات المغلوطة ليست هي الأنا المفتتة، ويظهر فيه دونسكوت وقد حمل شوارب كبيرة. إنها شوارب نيتشه متقنعا بكلوسوفسكي». هذا المسرح لا يمثل أي شيء، انه لا يستنسخ ولا يقلد ولا يحاكي: «انه مسرح أقنعة ترقص، وأجساد تصيح، وأياد وأصابع تتحرك.»

إذا أضفنا إلى هذه الأسماء الواردة في هذا النص برغسون وولتهيد ولايبنتز وكريسبيوس وفرويد ولويس كارول، وقفنا على مختلف الحالات التي كانت وراء الدفعة أو الدفقات التي تلقاها دولوز.

لا يجد التكرار هنا تفسيره في صيرورة دائمة ولا في رجوع لما تم وحصل، وإنما في عودة الاختلاف.

تحديد من يتكلم؟ وهذه القضية، كما نعلم، تواجهنا على الخصوص في كثير من النصوص الفلسفية المعاصرة، لا عند فلاسفة يستنسخ بعضهم البعض، وإنما عند مفكرين نشعر أن كل واحد منهم يكتب ما كان يمكن للآخر أن يكتبه لو أنه اهتم بالمسألة عينها، وطرق الموضوع ذاته. مما يجعل تصنيف الفكر المعاصر إلى أسماء أعلام قضية محتاجة لإعادة نظر. وكما تعلمون، فقد سبق لفوكو نفسه في «حفريات المعرفة» أن طرح هذه المسألة، بل ربما أجاب عنها، حين كتب: «في التحليل الذي نقتضيه هنا، لا يكون لقواعد التشكل موقع في أذهان الأفراد أو في وعيهم، وإنما في الخطاب نفسه، ونتيجة ذلك فهذه القواعد تفرض نفسها، وفق نوع من الغفلية التي تتخذ شكلاً موحداً عند كل الأفراد الذين يأخذون في التكلم داخل العقل الخطابية.»

ورغم هذا، فلا بأس أن نستأنس بالأجوبة المتعددة التي يعطيها باديو للسؤال الذي طرحه: ففي إحدى الصفحات (٢) يضعنا في حلقة دائرية ويقول: «إن من يتكلم هو فوكو وقد أفاد من دولوز الذي استفاد هو منه بدوره». وفي صفحة أخرى (٤) يقول: «ينسب دولوز للزوج فوكو-دولوز، هذا الزوج الذي يشكل إحدى «شخصياته المفهومية» الاكتشاف التالي: إن العنصر الذي يأتي من خارج هو القوة. ذلك لأن القوة بالنسبة لفوكو» «وفي الحقيقة بالنسبة لدولوز الذي يوضح موقف نيته وهو يشرح تفاعل القوى الفاعلة والقوى المنفعلة لأن القوة بالنسبة لفوكو ترتبط بالقوة، ولكن من خارج.»

في صفحة ثالثة يطرح باديو المسألة التي تعيننا هنا صراحة فيقول: «عندما أقرأ، على سبيل المثال، العبارة الموجودة في كتاب دولوز حول فوكو (ص ٢١)»: «إن الإنسان، بما هو قوة بين القوى، فانه لا يثنى القوى التي تشكله دون أن ينطوي الخارج من تلقاء ذاته فيحدث فجوة ذات الإنسان» «أسئال». هل يتعلق الأمر بالفعل بقول لفوكو؟ أم يتأويل؟ أم هي بكل بساطة أطروحة لدولوز، ما دمتا نتعرف فيها على قراءته ل«نيتشه»، وما دمتا نضع إصبعنا هنا على مفهوم أساس من المفاهيم التي شكلت عمله الأخير، وأعني مفهوم «الطي»؟. يستخلص باديو جواباً على كل هاته الأسئلة: «ربما ينبغي القول بأن هذه الجملة تولدت عن الدفعة التي أوقفها على دولوز ما يشكل عند فوكو دفعة أخرى أنت من ضغط آخر. بهذا المعنى ففي توري هوياتهم المتتابة، وما دام الفكر هو دوماً دفع التفردات اللاشخصية لأن تتكلم «شيان أن نقول: إن هذه اللقوة غدت قولة فوكو، أو أنها كانت لـ دولوز.» (٥)

ماذا يمكن أن نستخلص من هذا التوقف غير القصير؟ يظهر أن

يميز النص بين الصيرورة، والرجوع، والعود. فليست الاختلافات عناصر من صيرورة عظمى تمثلها في جرياتها، وليست هي الرجوع الذي يحيل إلى التكرار كحلقه ودارة ورجوع إلى نقطة البدء إن الوجود هو الرجوع وقد تخلص من انحناء الدائرة ليفدو عوداً أبدياً. ذلك أن العود يتم على خط مستقيم. إلا أنه عود للاختلاف. وما لن يعود هو المشابه والمساو والمطابق. فهل يتعلق الأمر بحاضر خالده؟ نعم، شريطة أن نفهم الحاضر من غير امتلاء، والخلود من غير وحدة. انه خلود متعدد لحاضر يتزحزح. إذا كانت الصيرورة هي زمان الكرونوس الذي يبتلع ما ولده ليعيد إحياءه من جديد، فإن الأيون هو الزمان الذي ما ينفك يمضي وما ينفك يعود. «فبدل الحاضر الذي يضم الماضي والمستقبل، يضع الأيون مستقبلاً وماضياً يصنعان الحاضر كل لحظة».

لا شك أن هاته العبارة الأخيرة تجعلنا ننصرف بذهننا إلى هايدغر ومفهومه عن الزمان. بيد أن المقارنة لا ينبغي أن تذهب أبعد من هذا. والتنبيه بأننا مرات ثلاث في هذا النص القصير. فمرة ينهنا بعبارة لا تخلو من سخرية، أننا «لا نتجه تحت قرع الطبول نحو المكبوت الأعظم للفسحة الغربية»، ومرة يقول: «بأننا أمام أنطولوجيا لا نريد مرة أخرى فصح نسيان الرجوع، وإنما نتوخى الحديث عما هو خارج الوجود»، ومرة ثالثة يؤكد: «عوضاً عن فصح النسيان العظيم الذي افتتح المفيب»، يكفينا أن نشير إلى بعض الامهالات وبعض الغفوات، وبعض الأشياء الصغيرة التي لا تكتسي كبير أهمية، ربما يكون الخطاب الفلسفي قد أغفلها.

لإعطاء مكانة لهذا المفهوم عن الزمان، ولإنعاش دينامية التكرار وتحير الاختلاف، كان ينبغي التخلي عن أشكال متعددة من القهر عرفها تاريخ الفلسفة استهدفت الاختلاف كي تخصه. يميز النص أربعة أشكال لهذا القهر والإخضاع:

تطابق التصور كما حدده أرسطو.

تشابه المبركات كما حددهت فلسفات التمثل.

تعارض المتناقضات كما حدده هيجل.

تقسيم الوجود إلى جهات ومقولات.

عند أرسطو يفدو الاختلاف هو ما يدعوه المناطقة «الفصل النوعي» أو الخاصة. انه ما ينبغي أن تختص به وحدة التصور. يتساءل فوكو: «ولكن، فوق الأنواع هناك دوما الحركة التي يعج بها الأفراد. هذا التنوع الذي يفلت من كل تخصيص، ليس شيئاً آخر غير ترمز التكرار؟» ما الذي يخضع الاختلاف هنا ويقهره؟ انه بادئ الرأي الذي يأبى أن يرى الصيرورة الحقاء

والاختلاف الفوضوي، فيسعى للتعرف على المطابق، تدفعه «إرادة طيبة» تجعله يمين ما هو عام في الموضوعات، ويقر شمولية لذات العارفة. لكن، ماذا لو ابتعدنا عن هاته الإرادة الطيبة، وقتحنا المجال للإرادة السيئة، وحررنا قوى الزيف من عقائرها؟ ماذا لو تحرر الفكر من بادئ الرأي؟ ماذا لو امتنع الفكر عن معاشرة الدوكسا، وانتهج طريق البارادوكس؟ حينئذ، بدل أن يبحث عما هو مشترك تحت الاختلافات، فإنه يبحث بكيفية مخالفة عن الاختلاف، وحينئذ لن يعود الاختلاف خاصية عامة تعمل لصالح عمومية التصور، وإنما يفدو حدثاً خالصاً، كما يعود التكرار اختلافاً متحركاً

عندما ينفلت الفكر من الإرادة الطيبة ورقابة بادئ الرأي الذي يحدد ويقسم، فإنه لا يبني التصور، وإنما ينشئ حدثاً—معنياً بتكراره للإستهامات.

أما فلسفات التمثل فإن إخضاع الاختلاف يتم عندها بادراك التشابهات العامة (التي تجزأ فيما بعد إلى اختلافات وهويات جزئية)، فيقترن كل تمثيل جديد بتمثلات تسمح للتشابهات أن تنتصر في النهاية، وحينئذ فإن التكرار الذي كان لا يشكل في التصور إلا اهتزازة المطابق، يفدو في التمثل مبدأ ترتيب الشبه. لكن، من يتعرف على الشبه التام الشبه؟ انه العقل السليم هو الذي يتعرف على المسافات ويقسم ويوزع. انه أحسن الأشياء قواسم.

لنجعل هذا العقل السليم يهتز، ولندع الفكر يعمل خارج الجدول المنظم للتشابهات، فستظهر حينئذ سلسلة من القوى تختلف شدة. هذا المنظور إلى الموجودات من حيث القوة يجعلها تتدرج لوحدها قبل أن يجعلها التمثل تتدرج في سلم التشابه، وذلك لأن الشدة هي في ذاتها درجة من القوة. إنها اختلاف خالص، اختلاف يتحرك ويتكرر.

لكن، لندع جدول التمثل يعمل عمله. في أصل الإحداثيات هناك التشابه التام، ثم تتدرج الاختلافات كتشابهات تزداد ضعفاً، وكتشابهات تزداد وضوحاً إلى أن نصل إلى الاختلاف الذي لا يمثل فيه التمثل ما كان حاضراً. لكي يكون هناك اختلاف، ينبغي ألا يكون الشيء هو نفسه، هنا يتحدد الشيء نفسه على أرضية من السلب.

هذه المرة يتم إخضاع الاختلاف لمنظومة التعارض والسلب والتناقض. لكي يكون هناك اختلاف يلزم أن يحد التطابق اللانهائي، أن يجد حده ومحدوده ونهايته عند اللاوجود، يلزم أن يعمل السلب في إيجابيته. هنا يتولد الاختلاف عن التوسطات، ويفدو التكرار علامة على فشل الهوية وعجزها عن

فرصة أخرى لانتقادات هايدغر بصدد القلب الأفلاطوني. وحتى قلب الأفلاطونية لا ينخفي أن يفهم على أنه فلسفة مضادة. بل كل تاريخ الفلسفة هو قلب للأفلاطونية. وهذا بدء من افلاطون ذاته. فلسفة خطاب هي فارق الأفلاطوني. هذا الفارق هو العنصر الغائب عند افلاطون، الحاضر في ذلك الخطاب، أو على الأصح، انه العنصر الذي يتولد مفعول غيابيه في السلسلة الأفلاطونية، بفعل ظهور سلسلة جديدة. فكان هاته لا تعمل، لا على قلب الأفلاطونية، بل على فضع نفسها، فضع عزمها. حينئذ يبدو تاريخ الفلسفة بلغة الموسيقى، تنويعات على اللوحة ذاتها. لقد ابتعدنا غير ما مرة عن هايدغر، وما نحن نتحدث عن كل معمارية للأنساق الفلسفية. نبتعد عن غيروالت.

بمقتضى إحدى هاته التنويعات للأفلاطونية تغدو الموجودات سيمولاكرات منفصل بعضها عن بعض من غير علاقة باطنية لا فيما بينها، ولا مع مثال مشارقة. فلا داعي للبحث وراء الاستيهامات عن حقيقة أكثر صدقاً، تكون هي مجرد دليل مشوش عنها كما لا داعي لربطها فيما بينها وفق أشكال قارة وتكوين يؤد صامدة للتجميع باعتبار القوة الديناميكية للوجود ليس هناك أي مبرر كي تحاكي الموجودات ما هو أكثر جوهرية منها. الموجودات هي توليد محايث للواحد، وليست مطلقاً صوراً يحكمها التشابه. إنها أحوال وأنماط للواحد خاضعة للصدفة، وهي درجات جهوية من الشدة والقوة. وما دامت القوة ليست إلا اسماً آخر للوجود، فإن الموجودات ليست إلا أنماطاً للتعبير عن الواحد. هاهي السيمولاكرات إذن تسترد حقها من حيث هي شهادة حية مرحة على القوة الواحدة للوجود، من حيث هي حالات تدل الدلالة نفسها على الوحدة، من حيث هي تنويعات للوحدة.

نحن أمام أنطولوجيا تسعى إلى التحرر من العمق الأصلي كي تتمكن من التفكير في قوى الزيف بعيداً عن كل نموذج، وفي لعبة السطوح. فما أبعدنا عن فلسفات التمثل والأصل والمرء الأولى والقصاه والمحاكاة والوفاء والأمانة.. لكن، ما أبعدنا كذلك عن ميتافيزيقا الجواهر. ذلك أن الاستيهامات لا تشكل امتداداً خيالياً للعصويات، وإنما تعطي حيزاً مكانياً لمادية الأجسام. الاستيهامات هي ما يشكل لاجسمانية الأجسام. فإذا كانت الفيزياء خطاباً حول بنية الأجسام والعلائق

أن تنفي ذاتها لتجدها في الآخر، فبينما كان التكرار في فلسفة التصور خارجاً خالصاً غداً هنا ضعفاً وعجزاً باطنياً. على هذا النحو فإن الجدل لا يجرر المخالف، وإنما يضمن أنه لا بد وأن يلاحق ويخضع ويتدارك. فكان التناقض يعمل في سر لحظ المتطابق وصيانته. لذا فإن أردنا تحرير الاختلاف من قبضة السلب، يكون علينا إقامة فكر من غير تناقض ولا جدل، فكر يقول نعم للتنوع، فكر مثبت إيجابي يستعمل الفصل أداة، فكر متعدد رحال.

كان يلزم إذن، لإقامة هذا الفكر، تحرير الاختلاف أولاً من فلسفة التصور، ثم من فلسفات التمثل، فالفلسفة الجدلية. إلا أن أكثر أشكال الإخضاع والقهر التي عانى منها الاختلاف هي تلك التي تولدت عن المقولات.

عندما تعين المقولات الكيفيات المختلفة التي يمكن أن يقال بها الوجود، وعندما تحدد مسبقاً أشكال الإنسان والعمل على الوجود فإرضاء على الموجودات خطاطة توزيعها، فإنها تستحكم في لعبة الإثبات والتفي، وتؤمن لتشابهات التمثل دعائمها، وتضمن موضوعية التصور وعمله. إنها تقمع فرضي الاختلاف كي توزعها إلى جهات.

تحرير الوجود من هيمنة المقولات يستدعي إذن وحدة وجود سبق أن أكدها، في تاريخ الفلسفة، وجهان، ويلغة النص حالتان، هما دون سكوت وسبينوزا. لتتصور أنطولوجيا يطلق فيها الوجود بالكيفية نفسها على جميع الاختلافات، ولا يقال إلا عنها، ولا تكتسي الأشياء جميعها التجريد الأعظم الرتيب للكان، كما عند دون سكوت، ولا تحوم أحوال سبينوزا حول وحدة الجوهر، حينئذ لا يفدو الوجود هو الوحدة التي توجه الاختلافات وتوزعها، وإنما يفدو تكرارها بما هي اختلافات.

لا تربط وحدة الوجود هنا التعدد بالوحدة ذاتها. وإنما تجعل الوجود يعمل من حيث هو يقال تكراراً عن الاختلاف. الوجود هو عودة المخالف، من غير أن يكون هناك اختلاف في الكيفية التي يقال بها الوجود. إن الوجود لا يتوزع إلى جهات، فلا يتبع الواقع الممكن، ولا العرضي الضروري، إنه الوجود نفسه بالنسبة للمستحيل والممكن والفعلي.

وهو كذلك على الخصوص بالنسبة للحقيقي والظاهر. فلا يتعلق الأمر هنا بإعادة مجد هذا على حساب ذلك. وإن نطقي

## في فلسفات التمثل

### فان إخضاع

### الاختلاف يتم

### عندها بادراك

## التشابهات العامة،

## فيقترب كل تمثيل

### جديد بتمثلات

## تسمح للتشابهات أن

## تنتصر في النهاية،

## وحينئذ فان التكرار

## الذي كان لا يشكل

### في التصور إلا

## اهتزاز المطابق،

## يفدو في التمثل مبدأ

### ترتيب الشبه

لا يتحدد بتمثيل الوحدات الخارجية، ولا هو بالبعد الدلالي لأنه ليس شرط الصدق للقضية بعد رابع غير هاته الأبعاد كلها حينما نقول مات فوكو، فإن هاته القضية تشير إلى واقعة، وتعتبر عن رأي أو فكرة، وتدل على إثبات. لكن، إضافة إلى كل هذا فلهذا معنى، وهو فعل الموت، وهو حدث لا يدل على إثبات ولا يؤكد صحة ولا فسادا

هذا الحدث-المعنى لا يمكن إدراكه لأن له وجهين، وجهها يوم نحو الأشياء، وآخر نحو القضية. إن المعنى «بخار لإجسي لطيف» يطفو في الحدود الفاصلة بين الكلمات والأشياء من حيث هو ما يقال عن الشيء وما يحدث له. ذلك أن المعنى لا يقال دون أن يحدث، والحدث لا يحصل دون أن يقال إنها إذن أنطولوجيا تمنح المعنى وضعاً في غاية التفرد، لأنه غدا يجمع، إلى جانب صفته القضيوية واللاجسمية، صفة تتعلق بالحدث. ماهو المعنى يتخذ وضعاً، كما يقول النص، خارج الوجود، لا نعني بطبيعة الحال أنه يعود من جديد لسماه المثل، وإنما أنه أصبح خارج الأعيان والأذهان، بعيداً عن الجسمية والذهنية.

لقد سعت الفلسفة أن تحدد الحدث انطلاقاً من التصور نازعة عن التكرار كل قيمة، كما حاولت أن تقيس الاستيهام على الواقع باحثة عن مصدره، سعت الفلسفة إذن أن تعرف وتحكم، حاولت أن تكون علماً ونقداً. في مقابل الفلسفة هناك الفكر الذي يعطي لقوى الزيف بعدها الفعلي، ويجعل الحدث لامحدوداً ولا محدوداً كي يتكرر كتفرد شمولي. إن دور الفكر هو التوليد المسرحي للاستيهام، هو تكرار الحدث في تفرد. الفكر يولد حدثاً-معنياً بتكراره للاستيهام.

ها أنتم ترون أن هايدغر يلاحقنا خلال هذا العرض كله، وهامي تفرقة بين الفلسفة والفكر تظهر هنا أيضاً. إلا أننا لن نتوقف من جديد لمقارنتها بالمعنى الوارد هنا، وبكفي أن نقول ختاماً بأننا إن كنا قد تبينا فيما سبق أن الفكر ليس دوماً إلا استجابة لضغط خارجي، إلا استجابة لقوة، وأنه دوماً «فكر الخارج»، وليس منعه قط هو الوعي، فينبغي أن نستخلص الآن أن هذا الوعي ليس حتى مسرحه.

#### الهوامش

- ١- ١٩٧٠، critique.jouault(m) theatrum philosophicum
- ٢- Badiou (A), Deleuze, La clameur de l'être, Hachettes
- ٣- OP.cite, p125
- ٤- p128
- ٥- p26

والتفاعلات والألية المتحركة في الداخل والخارج، فإن الميتافيزياء خطاب حول مادية اللاجسماني، مادية الاستيهامات والسيمولاكر. إذا كان النقد الكنفي قد حاول تعيين وهم الميتافيزيقا وتأسيس ضرورته، فإن الميتافيزيقا ترمي هنا إلى إرساء النقد الضروري لتحجيز الاستيهامات، ورفع الأوهام عن قوى الزيف

موازاة مع مادية الاستيهام تحدث هاته الأنطولوجيا عن لاجسمانية الحدث فإن كان الحدث دوماً نتيجة لتفاعل الأجسام وتصادمها، امتزاجها وانفصالها، إلا أنه ليس من مرتبة الأجسام. لتوضيح هاته الفكرة، ولإعادة الاعتبار لمعنى الحدث، علينا أن نستعيد معاني ثلاثة أعطيت له عبر تاريخ الفلسفة عند فلاسفات حاولت أن تعمل فيه فكراً من غير أن توفق في إدراك معناه. هاته الفلسفات هي الوضعية الجديدة، والفينومينولوجيا وفلسفة التاريخ.

فالوضعية الجديدة فهمت الحدث على أنه الواقعة التي تحول إليها القضية، وجعلت منه سلسلة. وبجدة أنها ترى أننا لا يمكننا قول أي شيء خارج العالم، فإنها ترفض سطح الحدث، وتسجنه بالرغم عنه داخل الامتلاء الدائري للعالم أما الفينومينولوجيا، فهمت أنها جعلت المعنى لا يتوافق مع الحدث، فهو إما يتقدمه أو يتأخر عنه، وبجدة أنها لم تسمح بوجود المعاني إلا بالنسبة للوعي، فإنها وضعت الحدث خارجاً وقبل، أو باطناً وبعد، وهي تحدد موقعه دوماً بالنسبة لدائرة الأنا

أما فلسفة التاريخ، فإنها تسجن الحدث داخل دوامة الزمن، وبجدة أنها لا تعطي وجوداً للحدث إلا في الزمن، فإنها تخضعه لنظام يجعل من الحاضر صورة محصورة بالماضي والمستقبل.

لقد فهم الحدث إذن على أنه الواقعة التي تحدد صدق القضية، والمعيش الذي هو حالة الذات، والمعنى الذي هو المحتوى التجريبي للتاريخ

مقابل هاته الفلسفات الثلاث يدعونا فوكو إلى إقامة:

ميتافيزيقا الحدث اللاجسماني ضد الوضعية الجديدة وخلافاً لفزياء العالم، ومنطق للمعنى المحايد ضد الفينومينولوجيا، و خلافاً لدلالات الذات، وفكر الحدث ضد فلسفة التاريخ، وخلافاً لتجاوز المستقبل التصوري وحفظه لماهية الماضي.

وحدها تلك الميتافيزيقا وذلك المنطق وهذا الفكر من شأنها أن تعيد للحدث معناه، لأن المعنى ليس هو البعد التبييني للقضية، إذ هو لا يرتد إلى الوعي أو الذات، ولا هو البعد التعييني لها لأنه

# منهجية النظريات الأدبية

هيد غوتتر

ترجمة: منذر عياشي\*

## ١- تمهيد ابستمولوجي

ما هي النظرية؟ لقد امتم الابستمولوجيون دائماً بهذه القضية، ولقد تم في السنوات الأخيرة، تقديم أجوبة.. وهكذا فإن المتصور الذي اقترحه كارناب (١٩٥٦)، والذي أصبح كلاسيكياً الآن، إنما يتأسس على الانقسام الثنائي للغة العلمية: القسم التجريبي والقسم النظري. ويعرف كارناب هذين المكونين على النحو التالي: لا يتضمن القسم التجريبي سوى محمولات مفهومة بذاتها. والمقصود هو محمولات ناتجة عن ملاحظات أولية ومعقدة. فالمحمولات الأولية تعمل بوصفها محمولات أساسية. وتستخلص انطلاقاً منها المحمولات المعقدة بمساعدة التعريفات الواضحة. وأما القسم النظري، فيتضمن كل المحمولات التي لا تستطیع لغة الملاحظة، وهي لغة ضيقة، أن تبينها، ونجد من هذه المحمولات مثلاً، محمولات التنظيم التي تشير إلى نعوت لا يمكن أن تقوم إلا عندما تتحقق بعض الشروط. وهكذا، فإن المتصورات العروضية أو الكمية وتلك التي تميز الأشياء التي لا يمكن ملاحظتها مبدئياً (الذرة، الجزيء، الذري، إلى آخره). وتبعاً لكارناب، فإن كل جملة تظهر متصوراً نظرياً على الأقل، تعد جملة نظرية بوضوح. وذلك لأن النظرية بناء من جمل تمثل كل واحدة منها جملة نظرية. وإننا لنسمي هذا المتصور للنظرية (Le statement view) التقرير المنظور.

لقد طور (ت.س. كوهن) (١٩٦٢ - ١٩٧٠) متصوراً آخر للنظريات العلمية. فالنظرية تمثل، تبعاً لما يراه، بناء

إذا أردنا أن نعطي  
اجابة عن السؤال  
الذي يهمنا هل  
نظريات الأدب هي  
نظريات علمية،  
فيجب فحص ليس  
التنظيم الواضح  
فحسب، ولكن أيضاً  
القيمة التجريبية  
للنظريات. ويمكننا  
أن نهمل مسألة  
الدقة اللغوية  
المستعملة من غير  
التشكيك مع ذلك  
بالعلمية.

\* ناقد واكاديمي من تونس.

لمشروع سنيد بوصفه تفسيرا لتعريف النظرية التي كان كوهن قد أدخلها، بالاستناد الى قاعدة نظرية المجموعات. ومن فوائد هذا المشروع ان حمل الدقة المطلوبة الى تعقيد المتصور عند كوهن

بداية، ليست النظرية بالنسبة الى سنيد سوى مجموع اساسي للنظرية، ويحدد عدد معين من المسلمات هذا المحمول وتحتوي هذه المسلمات على المقدمات الجوهرية النظرية وغير النظرية التي تتأسس النظرية عليها. اما المقدمات غير النظرية فهي لا تمثل الجمل التجريبية تبعاً لكارناب- اننا بعيدون عن متصوره-، وانها لتعد جملاً غير نظرية فقط بالنسبة الى نظرية ما. ولكنها تستطيع ان تكون نظرية بالنسبة الى نظرية أخرى. وتكون المسلمات، وكذلك بعض الوصف المنطقي، «البنية الأساسية» للنظرية. ولكن هذه لن تبقى إلا في حالة البناء المجرد، اذا لم يقدم «مجموع النماذج النموذجية» بوصفه تطبيقاً أولياً للنظرية، البرهان بأنها تمتلك مضموناً تجريبياً أكيداً. ويكتسي إذن «مجموع النماذج النموذجية» أهمية خاصة، ويرتفع الى مرتبة القيمة الاصولية. وإن هذا ليعد جوهرها في بناء النظرية كما يعد جوهرها في «البنية الأساسية». ويجب على المقدمات النظرية للنماذج، وعلى «البنية الأساس»، وعلى «مجموع النماذج النموذجية»، أن تبقى على الدوام هي نفسها اثناء التحويل الذي تخضع له النظرية عبر المراحل المتعاقبة للطور العادي، وأثناء التحويل الذي يصوغ اتساعها، وإلا يكن ذلك، فان النظرية ستفقد هويتها. وهكذا، فان سنيد إذ يدخل متصوري «البنية الأساسية» و«مجموع النماذج النموذجية»، يوضح بدقة ما كان كوهن يفهمه من «النموذج».

## ٢ - هل نظريات الأدب هي نظريات علمية؟

إذا أردنا أن نجيب بشكل مرض عن هذا السؤال، فيجب ان نثبت ان نظريات الأدب تستجيب الى شروط هذا المتصور او ذاك، اللذين قمنا بعرضهما. وهذا ما حاولت ان أقوم به إذ لجأت الى نظرية كوهن وسنيد فيما يخص البناء المنطقي لنظريات الأدب «كوتنير/ جاكوب، ١٩٧٨». ولكن إذا تركت نظريات الأدب نفسها تنبني انطلاقاً من الجهاز النظري لكوهن وسنيد، فان هذا لا يبرهن مع ذلك على علميتها. فالابستمولوجيا التحليلية تميز ثلاث مسلمات رئيسية وذلك لكي تؤسس علمية النظرية: تتعلق

دينامياً، يتألف من قوانين، وفرضيات، ومعلومات يمكن ملاحظتها مباشرة وتعد جزءاً من المستوى النظري الى حد ما، وقد تم انتاجها جميعاً في لحظة التطبيق النموذجي الاول لهذه النظرية فالنموذج بوصفه مثلاً او نموذجاً، يعد غير دقيق، فهو لا يقول شيئاً عن كل التفاصيل ولا عن الدرجة المحتملة لدقة النظرية العلمية. ثم إن النموذج ما ان يتم تثبيته، حتى يتمكن العلم العادي من الولادة أخيراً. فنشاطه لا يتضمن ادخال نظريات جديدة، ولكنه يتضمن إنشاء نظرية كانت قد أعطيت من قبل، أي يتضمن حل سلسلة من الألغاز العلمية.

ويصبح تأويل النموذج هشاً، عندما يظهر المشذوذ، فالمشذوذ يجعل النموذج يسقط في الغموض او في حالة من حالات الازمة. فاذا استقر الاتصال، فتمت توافيق لن يستطيع عملياً ان ينتج. وهذا ما سيكون بالأحرى هو المخرج الوحيد، وهكذا، فان الأزمة ستعتمد، لأن فشل التوضيح التقني، واذن العادي، للألغاز العلمية سيعيد اظهار الوعي بوجود المشكلات، وهذا ما تم كيته من قبل. ويتجلى هذا الوعي ليس فقط في المشاريع التأويلية الجديدة والمنهجية، ولكن ايضاً في التحليل الفلسفي وفي التطورات النظرية. ويبدأ، حينئذ فقط، البحث عن نموذج جديد بشكل واضح. وعندما يتم العثور أخيراً على هذا النموذج، فإننا سنشاهد ثورة علمية، تظهر بوساطة استبعاد النموذج القديم وقبول النموذج الجديد.

ان المتصور الملتبس للنموذج وكذلك عدم دقة وغموض المتصورات الأساسية التي يستعملها كوهن في وصفه للتطور الدينامي للخطريات، قد أفضى الى مجادلات دائمة. ويبدو أن المصدر الرئيسي لسوء الفهم يتمثل في الحدث الذي يصف كوهن متصوراته إذ يضمها في «التقرير المنظور» لهؤلاء المتنازعين، والذين تعد النظريات بالنسبة اليهم أبينية لمفترحات، في حين أن لمتصوره الخاص عن «النظرية» وعن «النموذج» معنى آخر في الواقع، انه «عدم التقرير المنظور»: لقد اصبحت النظريات حينئذ مصممة بوصفها أبينية للمتصورات.

ولقد استخلص «ج. د. سنيد» (١٩٧١) النتائج من هذا الغموض، معيداً بناء متصور كوهن بمساعدة المتصورات المستعارة من نظرية المجموعات ومن المنطق. ولقد حول تعريف النظرية الذي اقترحه كوهن بابعاده الى متصور «عدم التقرير المنظور» ويجعل متصورات الأساس المستعملة ملتبسة. ويمكن ان ينظر



المسلمة الأولى بالطابع الواضح لكل الفرضيات والناتج، وتتعلق الثانية باستعمال لغة نظرية دقيقة إلى حد ما. وإنها لتبتغي من هذا تجنب كل خلط في المتصورات. وأما الثالثة والأخيرة، فتتمثل في مسلمة التحقق من كل التأكيدات. وإذا تأملنا، فسنجد أن المسلمات الثلاث لا تصح إلا بالنسبة إلى العلوم التجريبية، في حين أن المسلمتين الأولى والثانية تصحان أيضاً بالنسبة إلى العلوم الشكلانية.

وأما المسلمة الأكثر أهمية في تحليل نظريات الأدب، تبعاً لنظرية كوهن وسنيد، فتتمثل في الطابع الواضح، وتذهب إبستيمولوجيا سنيد نفسها في هذا الاتجاه لأنها لا تحلل كيف تتحقق النظريات العلمية المختلفة من تأكيدات، وإنها لا تحلل أيضاً درجة الدقة التي تمتلكها اللغة التي تستعملها، إنها تكتفي بمعاينة كيف أن بنية نظرية ما تستطيع أن تصبح واضحة، وذلك على نحو مستقل عن قضية معرفتنا إذا كنا نستطيع أولاً أن نسد إلى هذه النظرية المحمول «التجريبي». وإذا أردنا إذن أن نعطي إجابة مرضية عن السؤال الذي يهمني «هل نظريات الأدب هي نظريات علمية؟»، فيجب فحص ليس التنظيم الواضح، ولكن أيضاً القيمة التجريبية للنظريات. ويمكننا أن نهمل مسلمة الدقة اللغوية المستعملة من غير التشكيك مع ذلك بالعلمية. وأريد الآن أن أضرب مثلاً بنظرية من نظريات الأدب وأن أبين كيف نستطيع إعادة بنائها بمساعدة نظرية كوهن وسنيد. وسأضيف ملاحظات تتعلق بقيمتها التجريبية. وسنجيب في النهاية عن السؤال: «هل نظريات الأدب نظريات علمية أم لا؟».

إذا نظرنا إلى نظرية ما، ولكن نظرية رومان جاكبسون مثلاً (١٩٦٣)، فإنه لمن الممكن بفضل إجراء حدسي، أن نستخلص المقدمات النظرية الرئيسية. ويكفي عقد مقارنة بين كل المقدمات النظرية، إلى أن نعر على بعض المقدمات التي تتعلق بها المقدمات الأخرى. وتعد هذه المقدمات النظرية أساسية، أي تعد من منظور منطقي أعلى نظرياً من المقدمات الأخرى. إنها تشكل «البنية الأساس» للنظرية، في حين

أن المقدمات الأخرى تعد «البنى الفرعية» لهذه البنية. تظهر نظرية جاكبسون المقدمتين النظريتين الأساسيتين التاليتين

- ١ - «تهيمن الوظيفة الشعرية في الشعر».
- ٢ - «تسقط الوظيفة الشعرية، في الشعر، عن غير قصد مبدأ التعادل لمحو الاختيار على محور التركيب».

لنأخذ المقدمة الأولى: إن جاكبسون إذ يتكلم عن الوظيفة الشعرية، فإنه يحيل إلى نظريته في الوظائف اللسانية. ولقد تتناسب مع كل عامل من العوامل المختلفة التي تكوّن نموذج القواصل البسيط، وظيفية لسانية مختلفة. تتناسب الوظيفة الإدراكية مع عامل المتلقي، ومع سياق الوظيفة المرجعية، ومع الرسالة الوظيفة الشعرية، ومع التماس الوظيفة الانتباهية، ومع الشرعة (Code) وظيفية اللغة الواصفة، وأخيراً مع المرسل الوظيفة الانفعالية.

ويستطيع هذا الترابط أن يتميز على النحو التالي: إن النصوص أو العبارات اللسانية، التي تحيل إلى العامل x من هذا النموذج، أو التي على نحو أكثر دقة، من هدفها أن تكون متجبة نحو العامل x، لا تظهر الوظيفة التي تتناسب مع x. وهكذا، فإن للنصوص المتجهة نحو السياق، وظيفية مرجعية، والنصوص المتجهة نحو المرسل وظيفية انفعالية، إلى آخره. وبين جاكبسون السمات اللسانية لكل وظيفة لسانية باستثناء الوظيفة المرجعية: يُظهر التعجب الوظيفة الانفعالية.

وتجد الوظيفة الإدراكية تعبيرها القاعدي في النداء وفي صيغة الأمر. وتشهر بعض الصيغ الشعائرية إلى الوظيفة الانتباهية، وإن بعض نماذج الأسئلة التي يطرحها المتكلمون لكي يتحققوا من أنهم يستعملون الشرعة نفسها، تتميز وظيفية اللغة الواصفة. وتمثل، أخيراً، ظاهرة الاسقاط مؤشراً على الوظيفة الشعرية.

لنذهب إلى المقدمة الثانية: يرى جاكبسون في «مبدأ التعادل» الأجراء التكويني للنتائج: يمكن لمقاطع الكلمات، وحركاتها، والأطوال العروضية، أو الوقفات النحوية أن تعد في الشعر متعادلة. ويشكل الانتخاب

**المقدمات النظرية**  
**وحدها تذهب**  
**مباشرة إلى صياغة**  
**معايير لتحديد**  
**المقاصد. وينتج عن**  
**هذا أن المقدمات**  
**غير النظرية تبقى**

**عملياً على الدوام**  
**ضمن النظريات**  
**الأدبية. وهي**  
**تحتوي على**  
**افتراضات حول**  
**«طبيعة» القضية**  
**الأدبية، والتي لا**  
**نستطيع اكتشافها**  
**إلا عندما نهتم**  
**بالمثلة التي**  
**اختارها منظرو**

**الأدب لادماج**  
**تأكيداتهم النظرية**

والتوليف طريقتين للترتيب، أساسيتين للخطاب، فالاختيار يقضي بالاختيار بين سلسلة من الكلمات المتعادلة، والمتشابهة، أو المترادفة، في حين أن توليف الكلمات المختارة يبني التتابع في الخطاب. ولقد يتم في النصوص الشعرية إسقاط مبدأ التعادل لمحو الاختيار على محور التوليف. وأخيراً، فإن جاكبسون يرى في هذا الإسقاط لمبدأ التعادل ظاهرة غير قصيدة، أي ليست بريئة تماماً على الأطلاق

لا تشكل المقدمتان النظريتان الأساسيتان كلية المقدمات المنطقية المحتواة في «البنية الأساسية». ويبقى أن نتكلم أيضاً عن المقدمات غير النظرية. فهذه الأخيرة تعين في أغلب الأحيان ميدان تطبيق النظرية، كما تشير حدساً إلى كل المواضيع الأخرى الافتراضية. ومع ذلك، فإن المقدمات النظرية وحدها تذهب مباشرة إلى صياغة معايير لتحديد المقاصد. وينتج عن هذا أن المقدمات غير النظرية تبقى عملياً على الدوام ضمن النظريات الأدبية. وهي تحتوي على افتراضات حول «طبيعة» القضية الأدبية، والتي لا نستطيع اكتشافها إلا عندما نهتم بالأمثلة التي اختارها منظرو الأدب لادماج تأكيداتهم النظرية.

لنعد الآن إلى نظرية جاكبسون. إننا نستطيع أن نصف الأمثلة التي يقدمها بأنها «مجموعة من النماذج النموذجية» التي تخبرنا عن الالتزام الضمني لهذه النظرية. وسلاحظ حينئذ أنه لا يأخذ أمثلة إلا النصوص الشعرية المعترف بها إجماعاً بوصفها كذلك. فهو يفترض سلفاً وجود إجماع فيما يخص وجود الشعر. وإنه لأمر ظاهر أن يكون قد ابتدع نظريته لكي يصف نصوصاً معترفاً بها من قبل بوصفها نصوصاً شعرية، وذلك على نحو مستقل عن هذه النظرية. وهكذا، فإنا ننصوغ المقدمة الأساسية غير النظرية التي تتضمن البنية الأساس لهذه النظرية: «الشعر معترف به حدساً بوصفه كذلك، وذلك عندما يتناسب مع متصور ما للشعر».

ويمكننا بسهولة، انطلاقاً من هذه المقدمات الثلاث، أن نعيد بناء «البنية الأساس» لنظرية جاكبسون، ولقد كانت هذه التأملات السريعة كافية لكي نتأكد من أن المقدمات المنطقية ليست واضحة بما فيه الكفاية، وأن

المسلمة الأولى، هي في النتيجة، مسلمة انتهاكية ويجب علينا أن نستنتج أن بناء نظريته بناء غير كامل. مع ذلك، فإنه ليس من الواجب أن نحط كثيراً من قدر نظرية الأدب هذه، والحديثة نسبياً. فالنظريات الأكثر تقليدية تكشف على نحو أكبر أيضاً عن هذه النواقص الموجودة في الأعداد النظري. وثمة أحكام قيمة، ومعايير، وعلاقات تضمنينية ميتافيزيقية قد دخلت إليها خلصة.

ماذا نقول عن تطبيق المسلمة الثالثة، أي عن مسلمة التحقق الأساسي من كل الفرضيات المستنتجة من المقدمات الأساسية؟ هنا أيضاً نصطدم بالصعوبات. وهكذا، فإن جاكبسون لم يتحقق من صحة تأكيده، والذي تبعاً له، فإن قصيدة معينة لبريخت مثلاً (end 20)، ستكون نصاً شعرياً، وذلك لأنها تتناسب مع ما نعهده «شعراً» باتفاق الآراء. وأنه ليقبل، كما بالنسبة إلى كل الأمثلة الأخرى، ملاءمة هذه الفكرة المفترضة للشعر حدساً، وكذلك الأمر، فإن التأكيد المستنتج من المقدمة النظرية الأولى والتي تهيمن تبعاً لها الوظيفة الشعرية في هذه القصيدة، لم يتم التحقق منه. والسبب أنه لم ينتج إلا انطلاقاً من الاعتقاد الضمني أن هذه القصيدة هي من الشعر. وأما إجراء التحقق الواضح فلا يستخدم إلا عندما يحاول جاكبسون أن يبرر التأكيد المستنتج من مسلمته النظرية الثانية، أي من الإسقاط القصدي في قصيدة بريخت لمبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التوليف (1973). ويقضي عمله في التحقق، في جزء كبير منه، بملاحظة طبقات التعادل في هذه القصيدة وبإنشاء علاقة بين بعض منها. وإن المقصود فعلاً بالنسبة إلى جاكبسون هو إظهار أن مبدأ التعادل لا يتجلى بداية في القصيدة، ولكنه يمثل فيها مبدأ التنظيم المهيمن. ويشد وجه معين من هذا المبدأ انتباهه، أي التوازني. فهو يكشف تعادلات وتوازيات في بناء المقاصد الشعرية، وبين الأشكال الصيغية المصورة، وأشكال النفي، وأخيراً بين الوحدات الدلالية والصوتيات. وتكون النتيجة لهذا الفحص إيجابية. ويستطيع جاكبسون أن يبين أن قصيدة بريخت تملأ فعلاً الشروط التي تستوجبها المسلمة النظرية الثانية. ولكن هذا يكشف في الوقت الذي تكشف فيه أن لنظريته في الأدب حقلاً للتطبيق العملي، أي أن لها مضموناً تجريبيّاً. ولقد نستطيع أن نقول، على الأقل فيما يخص المسلمة

النظرية الثانية، ان المسألة الثالثة للابستيمولوجيا التحليلية مسلمة مرضية.

اننا نستطيع أن نؤكد أن نظرية الأدب التي اقترحها جاكسون هي نظرية علمية، وذلك على الرغم من خطيئة الاسقاط فيما يتعلق بالسمة الواضحة وبالتحقق، والتي، من حيث المبدأ، سيكون سهلاً جعلها تنواري. والنتيجة، على العكس من ذلك، ليست ايجابية على الدوام بالنسبة الى كل نظريات الأدب. فالمرء لكي يستطيع أن يعطي حكماً متميزاً بهذا الخصوص، يجب عليه أن يفحص المبادئ النظرية للأدب ومقاصدها في اطار نظري أكثر سعة.

### ٣ - نظريات الأدب واقتراضاتها

قبل انشاء الدراسات الادبية وجعلها علماً حقيقياً له زعم نظري، فإننا كنا نمتلك عدداً من «الفنون الشعرية». ولعل المقصود بهذا هو وجود كوكبة من الضوابط الموجبة لإبداع أعمال شعرية جديدة، والموجهة للحكم على أعمال موجودة من قبل. ونحن لن نقوم بإحصائها عدداً. ذلك لأننا سنكتفي بالإشارة الى تلك التي كان لها أعظم مدى في تاريخ الأدب الأوروبي. أي شعرية أرسطو التي لعبت دوراً جوهرياً في الماضي الكلاسيكي القديم، وفي عصر النهضة الذي اتبعت منه، وحتى الكلاسيكية الأوروبية التي تهيمن عليها على نحو حاسم، وإنها مثل كل الشعرية الأخرى، قد قدمت مسبقاً سمة معيارية كأداة نقدية وأداة برمجية. ولقد صاغ ليسينغ نقداً نافذاً فيما يخص تنجاس الشعرية الأرسطية في أوروبا. وأما هامان وبيردر، فانهما إذ أخذوا الخطوط الكبرى لهذا النقد، فقد تناولا نقض أرسطو وأبدعا شعرية جديدة، كان يجب أن تصل الى ذروتها الأولى مع أعمال الأخوين شلجول. وتكف الأعمال في هذه الشعرية الرومانسية عن أن ينظر إليها بوصفها أبنية تم انتاجها تبعاً لضوابط مفروضة من الخارج، ولكنها أصبحت على العكس من ذلك التعبير المباشر لروح الشعب او التجربة الحميمة للفرد المتفوق (العبقري). ألا وانه في هذا الخط قد تطورت دراسة الآداب القومية، في حين أن الشعرية الكلاسيكية قد أظهرت عدم مبالاة إزاء الحدود اللسانية والشعرية. ومع ذلك، فلهذه الاعمال في الشعرية وفي الشعرية السابقة سمات مشتركة من وجهة نظر ابستيمولوجية: ان لجميعها مزامم معيارية قوية، وانها تعتبر عن نفسها في الوظائف النقدية والبرمجية. وهكذا، فان الأدب الذي يستجيب

للشروط التي طرحها المتصور الرومانسي، لبتعت علناً «بالجيد»، وأنه ليرى نفسه مقوماً، في حين ان الأدب المنتج تبعاً لضوابط المذهب الكلاسيكي المعمول به الى الآن فيحس.

لقد كان «و. دبليو» (١٩١٤ - ١٩٧٠) هو الاول الذي حاول ان يقيم نظرية منظمة للأدب على اساس فلسفية، وبالسماح للدراسات الأدبية ان ترتقي الى مرتبة العلم النظري. فلقد عاد الى المتصور الرومانسي للأدب وذلك لكي يحدد تأويله بمساعدة علم المصطلحات الفلسفي المتطور في مختلف مراحل فلسفة الحياة. وأما المرحلة الاولى من هذه المراحل، فيمكن ان نتبع بالمرحلة النفسية. وينعكس هذا النزوع الفلسفي في تعريف المصطلح الأساسي لنظريته الاولى في الأدب. فالمحمول الأساسي «الشعر الحقيقي» يتضمن مقدمتين نظريتين. «يعد الشعر الحقيقي تعبيراً وتمثيلاً للحياة» و«الشعر الحقيقي قاعدة هي التخييل الشعري». وفيهم معنى «الحياة» هنا بوصفه حياة الروح، تماماً كما يفهم ذلك علم نفس العلاقات. ثم ان لمصطلح «التعبير» او «التمثيل» وظيفة تتجلى في اظهار التجارب المعاشة سابقاً. ويمثل «التخييل»، فيما يخص التعبير الشعري، الموهبة الرئيسة للروح. ذلك لانه الأداة التي تسمح للتجارب السابقة بالظهور. ويمكن لهذه التجارب أن تكون، تبعاً للشعرية الرومانسية، تجارب لروح شعب، او تجارب لروح أفراد متفوقين

وفيما بعد، عندما التزم دبليو في طريق المثالية وتاريخ الأفكار، فقد حدد المصطلح الأساسي «الشعر الحق» لنظريته الأدبية الثانية بقوله: «الشعر الحق هو تعبير عن الحياة وتمثيل لها». و«يعد الشعر الحق عن متصور العالم (إنه يعكس متصوراً للعالم مسبق الوجود، أو هو يخلق آخر)». و«الشعر الحق شكل داخلي يتناسب مع نماذج متصور العالم». ولقد تعني «الحياة» هنا الحياة العقلانية، وذلك كما في النظرية العقلانية ومثالية التاريخ (هيجل). وإذا كان ذلك كذلك، فإن «التعبير» يصبح منذ اللحظة تجلياً، من خلال العصور، «لما هو نموذجي في الحياة الإنسانية». والشعر، بوصفه انتاجاً للحياة الثقافية للعصور، هو أيضاً يعبر مباشرة عن «متصور للعالم» الذي لا يوجد له سوى ثلاثة نماذج أساسية، كل واحد منها يتناسب مع نموذج شعري:

النموذج «الطبيعي» (بذلك مثلاً)، ونموذج «المثالي-الذاتي» (شيلر مثلاً)، ونموذج «المثالي-الموضوعي» (غوته مثلاً)

وقد ألهمت نظرية الأدب لديلثي، عند المنظرين الذين خلفوه، موجاً من النماذج كلها مجردة، ولا تزال هيجانها محسوسة في الماضي الحديث لعلم الأدب. وتبقى مبادئ النمذجة التي تبني تاريخ الأفكار هي نفسها، وتتلقى النماذج المختلفة فقط تمايزات أخرى.

إن المثل المختار في نظرية ديثلثي، كما في المتغيرات التي أنشأها خلفاؤه، هو عمل غوته. وأما الأعمال الأخرى التي لا تملأ الشروط المحددة سلفاً، فهي تترك في الجزء الأسفل من الأدب، كما يقال. وهكذا يظهر بوضوح الطابع المعياري لهذه النظرية. ولقد نرى أن الوظيفة النقدية، من بين الوظائف المعياريتين الممكنتين، هي التي تؤدي الدور الجوهرية في هذه النظريات، والسبب لأنهما منذ البداية مركزتان على التاريخ الأدبي، وليس على انتحاجها. ولذا، فإن المبادئ الأساسية للشعرية المعيارية ليست موضع شك إذن، وذلك على الرغم من حضور قاعدة فلسفية.

إن الدراسات الأدبية ذات الميل الظاهراتي، والتي تخلف الدراسات الأدبية الملحة بتاريخ الأفكار، لتجد منظرها في «رومان انغاردن» (١٩٦٠). فنظريته الأونطولوجية «لطبقات» العمل الأدبي، تستند إلى التحليل الظاهراتي للكائن عند هوسرل. ويمثل المحمول الرئيسي لنظريته في «العمل الأدبي». ولقد نجد أن ثلاث مقدمات أساسية تقوم على تعريفه: «تكمّن فكرة العمل الأدبي في العلاقة الجوهرية بين وضع مائل ونوعية ميتافيزيقية». والعمل الأدبي يبلغ أوجه في تجلي النوعية الميتافيزيقية، ويتقضى البنية الأساس للعمل الأدبي بأن يكون العمل بناء مكوناً من عدة طبقات غير متجانسة». «وبدل العمل الأدبي على طابعه وذلك عن طريق تغير تنوعاته، فهذه تصوغ علامة الوحدة بين القارئ والعمل». ويميز انغاردن بين هذه المقدمات العامة بمساعدة حشد من المقدمات الخاصة التي لن نذكرها هنا.

ويبدو المحمول الأساسي لهذه النظرية الظاهراتية للهولة الأولى أنه ينتمي إلى النظام الوصفي. ويبدو أن التعريفات التي تنطبق على متصورات «الطبقات غير المتجانسة» و«التحقيقات المتنوعة للعمل الأدبي» أنها

تمتلك هي أيضاً طابعاً وصفيّاً. ومع ذلك، فإن المقدمة الأولى تجتعد عن هذا التأكيد: إنها تثبت على أساس معياري ما يعد خاصة من خواص العمل الأدبي: «تجلي النوعية الميتافيزيقية». وإن الأعمال التي تتناسب مع هذا النوع هي أعمال يحكم عليها بأنها إيجابية. وإنها لتمتلك قيمة النموذج في كل التطبيلات الأدبية ذات الميل الظاهراتي. وإن الطابع المعياري لهذه النظرية وتنوعاتها ليتجلى أيضاً في اختيار الأمثلة النموذجية، أي عموماً في اختيار الأمثلة التي نسبت للنظريات المعيارية إليها من قبل القيم الإيجابية مثل «جيدة»، «حقيقية»، «نقية»، إلى آخره

ولا نستطيع، مع ذلك، أن ننكر بأن المقدمتين الأساسيتين الأخيرتين على الأقل شتملان على عناصر للمختص الوصفي. وأن هذا ليصبح بديهياً عندما نولي عناية إلى التوجيهين اللذين تطورا انطلاقاً من هذه المقدمات. ولقد سمحت المقدمة الأساسية الثانية لانغاردن بتخصيص الطبقات المختلفة للعمل الأدبي وتحليلها مع جهاز منهجي أكثر دقة. وتحت هيمنة النقد الجديد الأنجلو أمريكي ومنهجه في «القراءة المغلقة» فقد كان يجب أن تتطور مدرسة جديدة، إنها مدرسة التأويل المحايث للأعمال الأدبية. وإن هذه المدرسة، إذ تتابع هدفاً منهجياً، فقد دأبت على وصف كل طبقات العمل الأدبي. وقد كان لها ذلك بفضل الإجراءات المحسنة للتحليل الأسلوبي إلى حد ما، ولتحليل الوزن، والإيقاع، والوصف البنوي لنظرية الانجاس. وهكذا، فقد اجتمعت العناصر الضرورية الأولى لتطور التجريبية في الميدان الأدبي. وهو تطور كان قد أوقفه الطابع الحديسي لهذه المناهج التي لا تمتلك لغة علمية معدة على نحو كافٍ. بيد أن المانع الأكبر يتمثل في الحالة الدائمة إلى المبادئ الميتافيزيقية التقليدية التي منعت تطور تحليل للأدب يكون فعلاً وصفيّاً. وتشكل المقدمة الثالثة الأساسية لانغاردن، أخيراً، قواعد نظرية تتأسس فوقها نظريات التلقي، التي تحل علاقة القارئ بالعمل وتصف، ليس تاريخ الأدب، ولكن تأثيراته. وتتأسس هنا أيضاً حركة باتجاه التجريبية التي تفضل مع ذلك، من أجل الأسباب نفسها التي ذكرناها فيما يخص التأويل المحايث للأعمال الأدبية: لم يكن الجهاز المنهجي معداً بما فيه الكفاية، والسبب لأنه ما زال حديسياً ومليناً بالمقدمات المعيارية

متميزتين: «أدب الواقعية البرجوازية» و«أدب الواقعية الاجتماعية». وأما المقدمة الأولى، فتمتيز «بالفهم الحديسي للواقع الموضوعي وقوانينه»، كما تتميز «ببرؤية تبوية»، «طابعها شعبي»، وتتميز أخيراً، «بمضمون الانسانية البرجوازية- الثورية». وتشكل أعمال بلزاك مثلاً النموذجي. وأما المقدمة الثانية (أدب الواقعية الاجتماعية)، فيحدد لها «الفهم الواعي للانسانية الاجتماعية». وتشكل أعمال غوركبي المثال النموذجي.

يعد المحمول الاساسي، والمحمولان الأخريان المائزان، محاميل معيارية، والسبب أن الأعمال الأدبية المشار إليها توصف بأنها «جيدة» و«عظيمة». ويرى الأدب «البرجوازي المنحط»، نفسه قد هبط قيمة وتميز إزاء الأعمال السابقة وتعد الوظائف المعيارية بديتان على نحو خاص في تقسيم المحمول الاساسي الى جناحين: «الواقعية البرجوازية» و«الواقعية الاجتماعية»: «يعد تحليل «الواقعية البرجوازية» تاريخياً، وأنه ليست بطابع نقدي، في حين أن تحليل «الواقعية الاجتماعية» يعلن طابعاً نموذجياً، وذلك كما هو الحال غالباً في بيانات الحزب للبلدان الاشتراكية التي تعالج مسائل تتصل بالأدب، وللأسف، فإن لوكاتش لم يلم بأي شيء لكي يتحقق في النصوص الأدبية نفسها من صحة المتصورات المستخلصة من المقدمات المذكورة.

وكذلك الأمر بالنسبة الى نظرية الأدب التي أنشأها أدورنو (١٩٧٤)، والتي نريد الآن أن نلخص أطروحاتها: يحمل محمولها الاساسي العنوان «الأدب نقد- سلبى». فهذا الأدب مثنى، وأنه ليهتم من «الأدب التأكيدي» الذي يجد نفسه وقد تدنى قيمة. ويتلقى المحمول المعيارى حينئذ المقدمات التالية: «يجد الأدب نفسه في علاقة نقدية- سلبية إزاء الواقع. وهنا يكمن طابعه الطبائى»، و«يشكل الشكل والمضمون في الأدب تلازماً جدلياً. ومع ذلك، فإن الأولوية تذهب باتجاه الشكل»، وتخالف هاتان المقدمتان بوضوح المقدمتين الاساسيتين المعبر عنهما في النظرية المستقيمة. فلقد تعارضتا فعلاً مع الأطروحة التي تبعا لها يجب على الواقع أن ينعكس في الأدب، كما تعارضتا بعد ذلك مع الأطروحة التي تعلن أولوية المضمون. وإنه وإن كانت كل واحدة من هاتين النظريتين تستند الى الجماليات الماركسية، إلا أنهما تظلان متناقضتين، ويكون هذا بديهاً على نحو خاص

وئمة واحد من التيارات الرئيسية لعلم الأدب، عُرف في هذه السنوات الأخيرة، وكانت الحركات الاجتماعية والماركسية قد كونته. فقد حاول باحثون مشهورون، في قلب المدرسة الاجتماعية، مثل مانهايم، وأليفين، وسوكينغ، وهيرش أن يظهروا باليداه العلاقات بين بنية الطبقات الاجتماعية من جهة والبنى الأدبية من جهة أخرى. أما من جهة الماركسية، فقد تم التأكيد بعدم كفاية مثل هذه المشاريع، أو تم تمييزها على أنها مادة سوقية. وإننا لنواجه هذه القضايا نفسها مع الجهاز المنهجي الأكثر صلابة من الجماليات الجدلية والمادية لماركس وانجلز. وحتى بنى الطبقات، فإنها تعد بنى منحرفة، ونحن نحاول أن نكتشف تكوينها، وذلك بمساعدة القوانين التي تسوس التطور الاقتصادي تماماً كما صاغتها الماركسية. وكما ميزنا اتجاهين في النظرية السياسية، فإننا نميز اتجاهين في قلب النظرية الجمالية:

الاستقامة وعدم الاستقامة، وتعد هذه الأخيرة جد متنافرة، ولقد عُد جورج لوكاتش، الذي تلخص نظريته، خلال زمن طويل الحامل الرئيسى للواء الاستقامة، وسنذكر من مدرسة عدم الاستقامة «ت. أدورنو» من بين منظرين آخرين لا يقلون أهمية مثل نجاسان، وغولدمان، وبلوش. فنظرية أدورنو ليست تمثيلية، ولكنها بكل تأكيد مميزة لحركة عدم الاستقامة.

لقد كان المحمول الأساس لنظرية لوكاتش (١٩٧٢ B ١٩٧٧A) هو «أدب الواقعية». وأنه ليهتم بالذات بالقالية: «يمثل الأدب الواقعي طريقة خاصة لعكس الواقع الموضوعي»، وإن المضمون بالنسبة الى الأدب الواقعي (أي الانسانية الاجتماعية) له الأولوية. ولوكاتش يعني بالمصطلحات «واقع موضوعي» جملة القوانين الاقتصادية والاجتماعية، تماماً كما صاغتها الماركسية: إن من وظيفة الأدب إن أن يعكسها. وتعني «الطريقة» الخاصة لعكس «الواقع الموضوعي» انه يجب على هذه الحركة أن تكون جدلية. فأولوية المضمون تحيل الى جماليات المضمون الماركسي. ولكن هذا المضمون ليس قسرياً، انه مضمون «الانسانية الاجتماعية»، أي مضمون المثاليات الانسانية، تماماً كما عبرت عنها للنظرية الماركسية.

وتتم هذه المقدمات الاساسية مقدمات أخرى، انها أكثر خصوصية، وهي تحدد المحمول الأساس بمحمولين

عندما نقارن مقدماتهما الاساسية.

وأما التيار الأكثر حداثة، فنقدمه المدرسة الشكلانية التي تنطلق من الشكلانية المحضة الى نظريات الأدب ذات الميل اللساني، مروراً بالبنويوية. وانها لتتبع بجهد تبذله في الدقة الشكلية والمنهجية، كما تتميز في وقت واحد أيضاً بتقديم البحث التجريبي في علم الأدب. ولذا، فإنه لمن العسير حصر حقل الشكلانية، وذلك لأنه يوجد عدد من العناصر للنظريات، ولكن توجد أي نظرية مهيمنة ايضاً، مثل بقية التيارات الأدبية

لقد ذكرنا من قبل نظرية رومان جاكسون، وسنأخذ الآن مثلاً آخر يستعمل في «س.ر. ليفغان» (١٩٦٣-١٩٧١). فنظرية جاكسون مثل نظرية ليفغان تحددان محمولات وصفية بشكل اساسي، لأن هدفهما الأول يقتضي تحديد خصوصية الأدب. ويمكن «للأدبية» أن تبرز بداهة، بفضل الاستدلال، المميزات البنويوية للمواضيع الأدبية. وأن هذه المميزات لتتحدد بدقة بمساعدة النظريات اللسانية. فنحن قد تكلمنا من قبل عن تعريف الأدب عند جاكسون، ونقتصر الآن ان نفحص تعريف الأدب عند ليفغان. وإننا نلحظ انه يحتوي على مستويين: تعريف يقوم على قاعدة حديثة، وتعريف لساني. أما الأول، فيستعمل متصورات مثل «التعاسك»، و«الانزياح»، و«الكثافة». وأما في التعريف اللساني، فإن ليفغان يريد أن يوضح هذه المتصورات الثلاثة، ولكنه في الواقع لا يقوم بذلك إلا بالنسبة الى «كثافة». وإن ليفغان ليفهم من ذلك ان الموضوعات الأدبية «تشتمل» بنسبة أعلى من الوسط، على تحويلات حذفية، نستطيع أن نعيد بناءها. وتوجد احواله الى سمة تتحدد، في القواعد التوليدية التحويلية، على النحو التالي: إن النصوص التي تمثل طابع «الكثافة»، لتكشف عن بني سطحية نحوية لا تتناسب معها أي بنية معيئة محددة، لأنها نتيجة لتحويل الحذف ولا يمكن إعادة بنائها، حتى ولو كنا نعرف البنية السطحية والضابطة التطبيقية للتحويل. وهكذا، فإن الإشارة الى الكمية المتضمنة في التعريف «أعلى من الوسط» تبقى غير دقيقة.

تختلف افتراضات هذه النظريات اختلافاً دقيقاً عن تلك التي عايناهما في الأعلى: انها تتخذ لنفسها إطاراً نظرياً، ليس النظريات الجمالية للمعيارية، ولكن نظريات لسانية وصفية. وتستخدم هذه النظريات قاعدة لمناهج لسانية

في المعيارية، ولمناهج غير حديثة، وذات دقة تقنية عظمى ومقدرة إذن هذا الفحص ما كان مؤكداً في نظرية الأدب. وكنا قد رأينا، مع المثل الذي قدمه جاكسون، كيف تمر الأشياء، وأن المقصود هنا هو قطعة جذرية مع اجراءات الدراسات الأدبية التقليدية. ولا تريد هذه النظريات أن تمارس وظيفة نقدية أو برنامجية، ولكنها تريد أن تؤسس علماً للأدب، علماً نظرياً وتجريبياً يخضع لقوانين اليبستيمولوجيا المنطقية والتحليلية. وأما أن لا تملأ نظريات ليفغان وجاكسون إلا جزئياً هذا الشرط، فهذا أمر يجب ان يعزى جزئياً الى الطابع غير المجرب للأرض التي بنينا عليها نظرياتهما

وتقدمت أثناء ذلك دراسات نظرية أخرى وتجاوزت هذه المرحلة البدئية. ففي ميدان الجماليات المؤسس على نظرية المعلومات، تمت المحاولة مثلاً لإدخال متصورات كمية في التحليلات الأدبية. وتوجد محاولات شبيهة متأسسة على استخدام الاجراءات الاحصائية كانت قد استعبرت من المناهج التجريبية المستخدمة في التحليل النفسي والاجتماعي التجريبيين. ومن جهة أخرى، فإن نموذج التواصل البسيط الذي يستخدمه جاكسون، قد حلت محله، مذ ذاك، نماذج أكثر تعقيداً. ولقد تم الكشف، استناداً الى مثل هذه النماذج، عن تعريف الأدب بمساعدة السمات المميزة البنويوية اللازمة للأشياء- ولقد تبين أن هذه الدراسات فاشلة- ولكن المحاولة تمت بإسناد نوعية معينة، كأن يكون الشيء موضوعاً أدبياً، في اطار صيرورات التواصل المعقدة. ولقد انتقل حقل الاستقصاء لمثل هذه النظريات: لم يعد «الأدب» هو الذي يمثل موضوع تحليلهم، ولكن «صيرورة التواصل الأدبي».

#### ٤ - حكم منهجي

لقد برز نموذجان كبيران للنظريات في هذا الملحق السريع والمبسط للتطور التاريخي لنظريات الأدب: النموذج المعياري والنموذج الوصفي، ولا يعني هذا أن النموذج الوصفي لا يكون خاضعاً لمعايير في افتراضاته النظرية، ولكن هذا يعني أن المقدمات النظرية الاساسية ذات النموذج المعياري تتضمن محمولات للحكم وان المحمولات ذات النموذج الوصفي لا تتضمن ذلك.

إن الافتراضات ذات النموذج المعياري، كما رأينا ذلك، هي افتراضات جمالية معيارية، وانها، هي نفسها، مبنية انطلاقاً من نظريات ميتافيزيقية معيارية. وأما

إن النظريات المعيارية التي تعمل بهذه الطريقة إزاء كل معيار تكشف عنه، هي وحدها يمكن النظر إليها بوصفها مشروحة عقلاً. وهكذا، فهي تستطيع أن تزعم بأنها معروفة تماماً، وأنها تشكل بوظائف المعايير التداولية الوجه المقابل للنظريات ذات النموذج العلمي المعض. وأما النظريات التي تتألف من الشرح - كما هي الحال دائماً تقريباً، للأسف، في النظريات التقليدية ذات النموذج المعياري - فهي فقط نظريات ذات طبيعة أيديولوجية وليس لها، في ذاتها، قيمة لا علمية ولا عقلانية. إنها مهمة على الأكثر، شأنها في ذلك شأن البيانات الممكنة لبعض رؤى العالم، والتي هي رؤى تاريخية مسبقاً.

هـ لقد استلقت هذه الدراسة من كتاب لمجموعة من المؤلفين:

Theorie de La literature. Ed. A et Picard 1981. Paris.

#### مراجع حول موضوع البحث:

- ADORNO Theodor W. 1974. *Ästhetische Theorie* ((Theorie esthétique)) (Frankfurt 2 ed., (trad. Fr Kincksieck, 1975
- GARNAP Rudolf, 1956. ((The Methodological Character of Science)) (ed. of Theoretical Concepts) Minnesota Studies in the Philosophy of Science I, Minneapolis, pp 38-76
- Wilhelm, 1914 a: ((Zur Grundlegung der Geisteswissenschaften)) DILTHEY,
- In: *Gesammelte Schriften*, vol. VLL, PP. 3 sqq
- c: ((Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Philosophie)) ibid, PP 79 sqq (der Geisteswissenschaften)
- 1911: C ((Die Typen der Weltanschauung))
- Gesammelte Schriften*, vol. VILL, pp 75- 118.
- GOTTNER, Heide et Jacobs, Joachim, 1978L der logische Aufbau von Literalurtheorien, München
- Roman, 1960. *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 2e ed ingarden,
- JAKOBSON, Roman, 1963. *Linguistique et poétique* in: *Essays de linguistique générale* Minuit pp 209- 248
- La structure grammaticale du poème de Bertolt Brecht 1977 pp444-463 (In: *Questions de Poétique* (Seuil) (Wir sind Sie)
- KUHN, Thomas S. 1972: *La structure des révolutions scientifiques* (Flammarion)
- LEVIN Smuel R. 1963. *Deviation: Statistical and Determinative* In: *Poetic Language* in. *Lingua* XII Pp 276- 290
- The Analysis of Compression in Poetry in: 1977 Foundations of Language 7 pp38-55
- LIUACS Georg, 1972 a. *Literatursoziologie* par P. Ludz Neuwied/ Darmstadt/ Berlin. 5 ed
- b: *Die Grablegung des alten Deutschland* par E. Geass: Hamburg 3e ed
- SNEED, Joseph D 1971. *The Logical Structure of Mathematical Physics* (Reidel Dordrecht

الافتراضات ذات النموذج الوصفي، فهي، على العكس من ذلك، نظريات لسانية علمية تتخذ من علم المناهج الإبيستيمولوجي التحليلي لنفسها بنية عليا.

فهل هذا يخبئنا شيئاً عن علمية مختلف النماذج النظرية؟ لننطلق من المسلمات الثلاث للإبيستيمولوجيا التحليلية التي سبق أن أشرنا إليها الطابع الواضح للبناء النظري، واللغة العلمية الدقيقة إلى أقصى حد ممكن، والتحقق التجريبي من كل التأكيدات. ونلاحظ أن نظريات الأدب ذات الميل البنيوي واللساني فقط، هي التي تبدو علمية. فإذا أردنا أن نعمل على نحو دقيق، فيجب أن لا نسد المحمول «علمي» إلا إلى النظريات التي تتحقق من كل التأكيدات المعطاة انطلاقاً من المقدمات النظرية فقط والسبب أن هذه النظريات وحدها هي التي تمتلك مناهج كافية. وأما النظريات الأخرى ذات النماذج الوصفية، فإنها لا تضمن التأثير المطلوب من مناهجها. فربما تشتمل علميتها على تصدعات. وللتخفيف من هذا الفصل القاسي جداً، يجب القيام بمقارنة بين مختلف درجات العلمية.

لا تستجيب النظريات ذات النموذج المعياري للشروط العلمية كما تطرحها الإبيستيمولوجيا التحليلية. فهل يجب من أجل هذا اتهامها بأنها أبغية غير عقلانية ومجردة من أي تبرير؟ أنا لا أعتقد أن هذا يعد ضرورة. فالنظريات المعيارية تأخذ على عاتقها وظائف تختلف عن وظائف النظريات الوصفية. وهكذا، فإن بعض النظم الأدبية لم تنطوّر إلا على أسس النظريات المعيارية. ويتجلى ذلك مثلاً في النقد، وفي التاريخ، وفي الفن التعليمي للأدب، فلهذه النظم وظائف تداولية إلى حد ما. ولكننا لن نستنتج أيضاً أن كل نظرية معيارية تستطيع أن تدرى نفسها مبررة. فالمسلمات التي تصلح لهذا النموذج من النظرية، تختلف عن تلك التي تعد أساساً للنظريات الوصفية والتي تم إنشاؤها بهدف علمي. وإنها لتشبه تلك المسلمات التي تصلح من أجل إنشاء المعايير عموماً: إننا نطالب بتوضيحاتها العقلانية. والتوضيح العقلاني لا يعني هنا تبريراً محتوماً، ولكن يعني بالأحرى حافزاً عقلاً. ويعني هذا الحافز، عندما نكون قادرين أن نقدم حججاً كافية وقابلة للفهم، وتناقشها مجموعة من الأفراد في عصر من العصور وتقبلها، وذلك لجعل المعيار معياراً مقبولاً.

# دور مفهوم التوازن في تفسير التطور المعرفي

محمد وقيدي \*

عالم بياجي، مسألة المعرفة انطلاقاً من طرحها في صيغة بيولوجية، فكان ذلك أحد مميزات الأبيستمولوجيا التكوينية عن النظريات التقليدية حول المعرفة، أولاً، ثم عن الاتجاهات الأبيستمولوجية التي سبقته أو التي كان معاصراً لها من جهة أخرى. مما ساعد بياجي على السير في هذا الطريق، كما تبيننا ذلك، من تكوينه الأصلي في البيولوجيا الذي جعله فكراً مستعداً لفهم وجود جذور بيولوجية للمعارف والمفاهيم مهما بدت في مستوياتها العليا بالغة التجريد. وكان للطرح البيولوجي لمسألة المعرفة اثر على الطريقة التي وضع بها المشكل، ولكن كان له أيضاً تأثير على المفاهيم التي عالج هذا المشكل في ضوئها. وقد رأينا الكيفية التي طرح بها بياجي المعرفة بوصفها شكلاً من أشكال التكيف الذي يكون للكائن الحي بصفة عامة مع محيطه. كما تناول الوظائف المعرفية في اطار علاقتها بالذكاء ونموه عند الطفل، علماً بأنه ربط ذلك بالشروط البيولوجية لنمو الذكاء ولتطور الوظائف المعرفية المرتبطة به. وكان آخر ما توقعنا عنده في عرضنا لنظرية بياجي هو مفهومه عن التمثيل وتصوره للدور الذي يلعبه في بناء المعرفة لدى الانسان. وهنا أيضاً رأينا الكيفية التي درس بها بياجي موضوع التمثيل رابطاً فيها بين التمثيل المعرفي من حيث هو وظيفة نفسية وعقلية تتأسس عليها مساهمة الذات في بناء المعارف وتكوينها وبين التمثيل البيولوجي الذي يدخل ضمن علاقة الكائن الحي بمحيطه المادي

يربط بياجي  
المعرفة بالحياة،  
وذلك عندما يجعل  
من المعرفة شكلاً من  
أشكال التكيف، أي  
شكلاً أسمى من  
أشكال التلاؤم مع  
شروط المحيط  
الخارجي ومن  
تكيف هذه  
الشروط في الوقت  
ذاته تبعاً لحاجات  
الانسان ككائن حي.

\* باحث من المغرب.



وتلازمه معه وتكبيفه له من أجل حفظ الحياة وتلبية الحاجات. فكما ان بياجى كان يرى ان المعرفة شكل أعلى من اشكال تكيف الانسان مع محيطه الخارجي، انطلاقاً من التكيف البيولوجى فوصولاً الى التكيف عن طريق التأثير عن بعد في المحيط، وهو العلامة التي تدل على الذكاء كوظيفة، فإنه كان يرى ان التمثل المعرفى مظهر من مظاهر تمثل الانسان لمحيطة الخارجى ومعرفته بواسطة ذلك. ومن كل هذا فقد كان بياجى يهدف الى بيان أن علاقة الجسم الحي بمحيطة ليست تلازماً مع هذا المحيط وخضوعاً لمقتضياته فحسب، بل هي أيضاً تمثل لذلك المحيط، وهو الأمر الذي يدل على ان للجسم الحي دوراً في علاقته بمحيطة على مستوى العلاقة البيولوجية، وهو الأمر الذي يقود في شكله المتطور، على صعود العلاقة المعرفية، الى القول بان المعرفة جدل بين التلازم والتمثل لا يمكن أن تكون بدون أي واحد منهما.

ضمن هذا الإطار الجدلي العام الذي يتناول بياجى من خلاله مسألة المعرفة، هناك حديث عن هذه المسألة في ضوء مفهوم آخر هو مفهوم التوازن. وهذا المفهوم بدوره ذو أصل بيولوجى، أي انه يستخدم لتفسير الحياة بصفة عامة لدى بياجى، ولكنه يمتد لتفسير الحياة النفسية والعقلية، وضمن ذلك لتفسير المعرفة.

نرى لفهم مضمون هذا المفهوم عند بياجى ولفهم الدور الذي يلعبه بصفة خاصة في تطور البنيات المعرفية، نرى من الملائم البداية بتحديد المعنى الذي يتخذه المفهوم لدى بياجى، ثم البحث في الدور الذي يلعبه التوازن في سيروية المعرفة، علماً بأن هاتين الخطوتين مترابطتان، من حيث ان تعريف المفهوم يتضمن العناصر التي توضح لنا دوره في عملية المعرفة.

مفهوم التوازن من المفاهيم الاساسية والمركزية التي فكر بياجى بفضلها في المستويات المختلفة التي كانت مسألة المعرفة مطروحة عليه فيها، وتقصد بذلك البيولوجيا وعلم النفس والايستيمولوجيا وتاريخ العلوم. وقد حضر هذا المفهوم، مثل المفاهيم الاساسية والمركزية الأخرى، في كتابات بياجى المختلفة عبر تطوره الفكري وكان له دور في فهم المشكلات المطروحة في كل مرحلة من المراحل التي

ورد فيها. ويمكن القول ان هذا المفهوم كان حاضراً لدى بياجى منذ بداية إنتاجه العلمي سواء كان ذلك بصفة صريحة او ضمنية. فبياجى، كما رأينا ذلك، يتحدث عن الحياة بوصفها توازناً، وعن الذكاء بوصفه توازناً، وعن المعرفة كذلك بوصفها توازناً. ولذلك، فإن فهم الدور الذي يلعبه هذا المفهوم يقتضي متابعة استخدام بياجى له في المستويات المختلفة التي كان لهذا المفهوم فيها دور في تفسير المستويات التي عالج بياجى ضمنها مسألة المعرفة، علماً بأن هناك طريقتين بيولوجيتين وأخر نفسياتياً وثالثاً ايستيمولوجيا ورابعاً من وجهة نظر تاريخ العلوم. فحيثما كانت هناك علاقة بين الذات وبين العالم الخارجى فإن هناك بصفة محايطة لذلك حديث عن التوازن، وحيثما كانت هناك علاقة بين الأجزاء والكل الذي يحتويها، فإن هناك أيضاً حديثاً عن التوازن، وحيثما كان هناك حديث عن البنيات فإن التوازن يكون مفهوماً مفسراً، وحيثما كان هناك انتقال من بنيات الى أخرى او من مستوى من مستويات التطور المعرفى الى آخر فإن مفهوم التوازن يكون هو المفتاح لفهم هذا الانتقال. وبما ان بياجى تناول هذه المشكلات كلها في اطار علاقتها بالمسألة المركزية لديه، أي مسألة المعرفة، فإن اشتغال بياجى بكل هذه الجوانب التي ذكرناها جعلت مفهوم التوازن أساسياً لديه في فهم التطور المعرفى. وحتى عندما نتحدث عن أنساق نتصورها ثابتة ولا نتصور مكاناً لعلية تُضفي التوازن على كل لا يعرض تحولات، فإن هناك في هذه الحالة علاقة نفترض باستمرار عملية توازن وهي العلاقة بين النسق للكل وبين الأنساق الفرعية sous-systemes التي يتشكل منها. فهناك إذن، عدة مستويات للتوازن ينبغي العودة الى دراستها وفهم الميكانيزمات الخاصة بكل واحد منها للتمكن من معرفة الدور الذي يلعبه التوازن في شموليته، بالنسبة للكانن الحي بصفة عامة والانسان بصفة خاصة من جهة، وبالنسبة لتطور البنيات المعرفية من جهة أخرى.

يربط بياجى كما رأينا المعرفة بالحياة، وذلك عندما يجعل من المعرفة شكلاً من اشكال التكيف، أي شكلاً أسى من اشكال التلازم مع شروط المحيط الخارجى ومن تكيف هذه الشروط في الوقت ذاته تبعاً لحاجات الانسان ككانن حي.

يبدو ما انتهينا من قوله ملائماً لميل دائم لدى بياجى الى عدم الوقوف في تحليل الظواهر البيولوجية والنفسية والاستمولوجية عندما يظهر لنا ساكناً، وإلى بحثه الدائم عن السيورة بدل الحالة، والدينامية بدل الثبات، والتطور بدل الوقوف عند حالة ما بوصفها نهائية لذلك، فإن بياجى إذ يستخدم مفهوم التوازن ويدرك أن هذا المفهوم قد يؤخذ بوصفه دلالة على حالة يدمجها ضمن سيورة أعم هي عملية إضفاء التوازن، ويجعل هدفه هو تحليل ميكانيزم هذه العملية. الملاحظة الثانية التي تساعدنا على فهم مفهوم التوازن ودوره في التطور المعرفي من وجهة نظر بياجى، هي أن التوازن ليس خاصية خارجية أو مضافة، بل هو خاصية داخلية وتكوينية للحياة العضوية والعقلية (٣) فإن حصّة ما يمكن أن توجد من التوازن القار مع محيطها دون أن يغير ذلك شيئاً من طبيعتها، وأما الكائن الحي فإنه يُظهر جملة من ردود الأفعال المستندة الى تكوينه الداخلي والتي تعتبر ضرورية بالنسبة لحياته وبالنسبة لعلاقة متوازنة مع محيطه وأكثر من ذلك، فإن للكائن الحي أعضاء تساعد على الحركات والأفعال التي تحقق التوازن، كما أن حياته العقلية تستند الى جملة من الميكانيزمات التي تضمن تعديلها كلما تطلب توازن علاقتها مع ذلك المحيط ودور هذه الأفعال والحركات التي تظهر بمثابة رد فعل على تأثيرات المحيط الخارجي أنها تستبقي الاضطرابات التي قد تؤدي إليها هذه التأثيرات وتحاول التعويض عنها ضمن حالة توازن جديدة.

الملاحظة الثالثة هي أن اعتبار دور التوازن ضروري لتفسير سيورة الحياة العضوية والنفسية والعقلية، وضمن ذلك لتفسير سيورة المعرفة ذاتها. يظهر هذا بالنسبة لنظرية التعلم بصفة خاصة، حيث تتميز هذه العملية بالتعديل المستمر للسلوكات اعتماداً على الخبرات المكتسبة من التجربة، وذلك لإيجاد توازن جديد باستمرار (٤)

الملاحظة الرابعة أن لمفهوم التوازن دوراً ضمن كل نظرية تأخذ بمفهوم التطور وتفسر الظواهر في ضوءه. ذلك أن كل نظرية للتطور تستدعي مفهومي التوازن بالضرورة، حيث أن كل مظهر من السلوك يخرز الى تحقيق توازن بين العوامل الباطنية والعوامل الخارجية، أو حسب التعبير الملائم عند بياجى. لهذا فإن كل سلوك يخرز الى توازن بين التلازم والتمثل

وبما أن التكيف عند الكائن الحي يهدف الى الحفاظ على الحياة واستمرارها، فإن للمعرفة، رغم طابعها المجرد، هذه الغاية ذاتها، لذلك نجد أن بياجى يفكر في الارتباط بالحياة كلما فكر في الجوانب المختلفة لمسألة المعرفة، وكذلك كلما تحدث عن الوظائف والأفعال التي لها علاقة بهذه المسألة: التكيف، التلازم، التمثل، الذكاء، وهذا هو المنطق الذي يحكم حديث بياجى عن مفهوم التوازن فإذا تتبعنا حديث بياجى عن علاقة المعرفة بالحياة بصفة عامة، فأننا نجد أن مفهوم التوازن حاضر في ذلك الحديث باستمرار، لأن وضع مسألة الحياة معناه وضع مسألة التوازن، من حيث أن الحياة ذاتها تكون وتستمر بفضل توازن لا يتوقف، لأن كل حالة إذ تحقق توازناً تترك المكان للانتقال منها نحو حالة أخرى تكون توازناً أفضل.

هناك توضيحات ضرورية أخرى لفهم مفهوم التوازن بصفة عامة، ودور هذا المفهوم في تطور البنيات المعرفية بصفة خاصة. أول هذه التوضيحات أن غاية بياجى من دراسة التوازن ليست هي دراسة حالة، كما لو كان ما يعنيه الأمر عند الحديث عن التوازن هو الإشارة الى تجاوز اختلال ما والعودة بالجسم الحي أو بالبنيات المعرفية على السواء الى حالة سابقة على حصول الاختلال، فما فهم بالنسبة للتفسير في مجال علم النفس ليس هو التوازن بوصفه حالة، بل هو عملية إضفاء التوازن Equilibration فالتوازن ليس إلا نتيجة، بينما عملية إضفاء التوازن هي التي تكون ذات قدرة تفسيرية (٥)

هدف بياجى في مجال التحليل الاستمولوجي هو دراسة تطور وتشكل المعارف، ولتفسير ذلك فإن العودة تكون لا الى التوازن بوصفه حالة، بل الى عملية التوازن ذاتها، بالنظر الى أن هذه العملية إضفاء مستمر للتوازن وانتقال مستمر من حالة توازن الى أخرى. فليس المقصود لدى بياجى من الحديث عن التوازن هو تطبيق بنية واحدة للتوازن على جميع الوضعيات وكل المستويات، إذ لا يتعلق الأمر بمفهوم تشبيهي بمفهوم البنية لدى مدرسة الفشتالت، بل يتعلق بعملية مستمرة لإضفاء التوازن، أي بالانتقال من حالة توازن الى أخرى مختلفة مروراً باختلالات متعددة وإعادة متعددة لإضفاء التوازن. الغاية عند بياجى، إذن، هي البحث عن ميكانيزم الاختلالات واستعدادات التوازن من جديد Les reequilibration (٦).

بالمعاني التي سبق لنا الحديث عنها لهذين المفهومين.

هناك في نظرية بياجى اعتبار للتطور حيث انها تنزع الى تفسير المعرفة لا في ضوء بنياتها فحسب، بل في ضوء التطور الذي يلحق هذه البنيات ذاتها والذي يفسر لنا بدوره الانتقال من بنية الى أخرى. إن ما يهم بياجى، كما عبرنا عن ذلك خلال بحثنا هذا بصيغ مختلفة، هو البحث في المعرفة من حيث هي سيرورة لا من حيث هي حالة. وإذا كان الأمر كذلك فإن دور مفهوم التوازن مطلوب في نظرية بياجى مثلما هو مطلوب ضمن كل نظرية تأخذ التطور بعين الاعتبار وتفسر الظواهر في ضوءه. وقد رأى بياجى ان نظريات التطور واجهت أكثر من غيرها صعوبات في التوفيق بين اعتبار أثر العوامل الخارجية والعوامل الباطنية في السلوك بصفة عامة، وهذا اضافة الى أن

مسألة المعرفة لم تشهد بصورة واضحة بلورة نظرية

تنظر اليها من زاوية تطورها حيث انتدب بياجى نفسه لإنجاز هذه المهمة ضمن الاستمولوجيا التكوينية التي أراد تأسيسها بوصفها علماً مستقلاً بذاته. هناك، في نظر بياجى، ثلاثة عوامل سرى التقليد على اعتبارها مؤثرة في تطور السلوك الانساني بصفة عامة، وهي العوامل الوراثية وعوامل المحيط الطبيعي وعوامل المحيط المجتمعي. ولم يسبق أبداً ان لوحظ نضج خالص، أي دون تمرن ودون اثر من عوامل خارجية، ولا سبق أن لوحظ أيضاً تطور يكون بفعل العوامل الخارجية وحدها دون أن يكون

هناك دور للبنيات الداخلية. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذا التداخل المستمر بين العوامل الخارجية والعوامل الباطنية، فإن كل سلوك سيكون تمثلاً لما هو معطى بفضل خطاطات، كما أن هذا السلوك نفسه سيكون في الوقت ذاته تلاوفاً لهذه الخطاطات مع وضعية حالية.

يسير بياجى في تفسيره نحو أخذ كل العوامل للسالفة الذكر بعين الاعتبار بالنسبة للحياة الانسانية بصفة عامة وبالنسبة لعملية المعرفة بصفة خاصة. ذلك أن المعرفة كما حدثناها سابقاً شكل أسمی من اشكال تكيف الانسان مع محيطه الخارجي، إذ الانسان يعرف خصائص العالم الخارجي وهو يتكيف معه. ولهذا، فإن بياجى ينظر الى المعرفة والى تطور بنياتها ضمن هذا الجدل العام الذي يربط الانسان ككائن حي

بمحيطه الخارجي. فالمعرفة كما رأينا ذلك في أجزاء متعددة من هذا البحث، وعبرنا عنها بصيغ مختلفة، هي تكامل بين التلازم والتمثل، أي بين تأثر الانسان بعوامل محيطه الخارجي وبين إدماجه لعناصر هذا المحيط ضمن خطاطات سابقة عليها. وضمن هذا الاطار العام يرى بياجى ان للتوازن دوراً. ذلك انه ينظر الى التوازن انطلاقاً من هذا المنظور بوصفه عاملاً رابعاً ينضاف الى العوامل الثلاثة السالفة الذكر. ولا ينضاف التوازن الى هذه العوامل كميأ فحسب، بل انه يلعب دور التنسيق الضروري بين تلك العوامل لا يمكن الفصل بينها. فهناك دائماً توازن بين العوامل الثلاثة الباطنية والتي تعود الى المحيط الطبيعي ثم التي تعود الى المحيط المجتمعي، إذ ان فعل كل واحد منها في ظواهر الحياة، ومنها المعرفة، يكون في اطار التوازن مع العوامل الأخرى. لذلك فإن التوازن يشكّل في نظر بياجى عاملاً رابعاً اعتباراً لكونه أعم من الثلاثة الأخرى، وبالنظر كذلك الى انه قابل لتحليله نسبياً بكيفية مستقلة (ه).

عندما يلعب التوازن هذا الدور الذي انتهينا من وصفه، فإنه ينطبق عند بياجى على ظواهر الحياة مثلما ينطبق على تطور البنيات العرفية، إذ أن هذا التطور الذي يشمل في الوقت ذاته التحولات التي تجري في البنيات ذاتها ثم الانتقال من بنية الى أخرى، يكون دائماً توازناً أو إعادة تجديده لذلك التوازن. غير أن هناك اعتراضاً، يلحق اليه بياجى نفسه، يمكن أن يصدر ضد هذا التصور لدور التوازن،

وهو اعتراض ينبثق عن اعتبار الخصائص المميزة للبنيات العرفية، وبخاصة منها الرياضية والمنطقية عمادها، ذلك أن التأكيد بأن كل تطور يقوم في إضفاء مقدّر للتوازن من شأنه أن يوحي بأن هذا التطور انتقال متعاقب من حالة غير مستقرة الى أخرى، وأنه حتى من الناحية التكوينية ذاتها تظل الحالات المستقرة استثنائية. ولهذا، فإن من ينطلق من الاعتراض الذي أوردناه يرى أن التفسير الذي يستند الى مفهوم التوازن لن يشمل الا ميداناً محدداً هو البنيات المنطقية والرياضية. ذلك ان هذه البنيات تظل بعد تكونها ثابتة على الدوام، كالحال مثلاً بالنسبة لسلسلة الأعداد الصحيحة، أو البنيات المنطقية للغات أو العلاقات، فهي لا تتغير بالنسبة للذات العارفة حتى وإن رأينا انها تندمج في بنيات أكثر

## يكون هناك توازن حيث يكون هناك اعتبار لجموع التحولات الممكنة وليس فقط للشروط المتحققة

ينطلق منه في دراسة البنيات المعرفية، ومنها البنيات المنطقية والرياضية.

عندما ينظر بياجى الى البنيات المعرفية من زاوية التطور التي حكمت تحليله لمسألة المعرفة في كل الأبحاث التي تناول فيها هذه المسألة، فإنه يتوصل الى القول انه وإن لم يكن من الملائم التأكيد بأن المنطق محايت لكل مراحل التطور المعرفي، وذلك لأن العمليات المتعلقة بالفئات والعلاقات والاعداد لا تبدأ إلا عند بلوغ الطفل السنة السابعة من عمره، فإنه يمكن التأكيد، مع ذلك، بأنه توجد في كل المستويات بنيات ترسم الخطاطات الأولى للمنطق تتقود عبر توازنها المتدرج الى البنيات المنطقية الرياضية. وهذا يعني أن هذه البنيات المنطقية تجد خطاطاتها الأولى ضمن بنيات أدنى منها، ولكن التي تشكل بدايات أولى لها.

خلاصة القول أن بياجى يرى أن تطور الوظائف المعرفية يتميز بمراحل متعاقبة تظهر البنيات الاجرائية والمنطقية في الاخرة منها فقط في تمام تطورها، ولكن كل واحدة منها تسير في الحقيقة منذ البداية في الاتجاه الذي يرسمه التطور بمراحله المتميزة. ولذلك، فإن بياجى يعتبر أن التطور يكمن في عملية اضافة التوازن، وأن الفرق بين البنيات ما قبل المنطقية وبين البنيات المنطقية يوجد بصفة جوهرية في الطابع التقريبي او التام الذي تتميز به البنيات في كل مرحلة من التطور المعرفي منذ بداياته الاولى والى المرحلة التي يبلغ فيها الانسان عند سن رشده القدرة على التفكير المجرد. (٨)

نرى، إذن، أن بياجى الذي يستخدم مفهوم التوازن ينظر اليه بوصفه أداة تفسيرية ضمن كل نظرية تطويرية، وإن ينظر الى البنيات المعرفية بوصفها متطورة فإنه يرى أن هذا المفهوم منطبق عليها ومفسر لميكانيزماتها الى جانب المفاهيم الأخرى التي سبق أن عرضنا تصورات بياجى لها: التكيف، والذكاء، والنمذلة والملاءمة.

لقد فضلنا منهجياً، ونحن نقصد أن نوضح الكيفية التي يدمج بها بياجى مفهوم التوازن ضمن تفسيره للتطور المعرفي، أن نبداً بتوضيح دور هذا المفهوم وضروريته بالنسبة لكل نظرية تنظر الى ظواهر الحياة بصفة عامة والظواهر النفسية والوظائف المعرفية بصفة خاصة من زاوية تطورها، وهذا حال نظرية بياجى. كان تفضيلنا ذلك نابعاً من نظرنا الى الدور بوصفه عنصراً من عناصر تعريف مفهوم التوازن ذاته،

تعتقدها أنها تمنحنا مثلاً مدخلاً للتوازن في التاريخ كما على صعيد التطور الفردي. (٩) وهكذا يمكننا أن نفترض أن مفهوم التوازن المعرفي لا ينطبق إلا على حالات خاصة بينما تظل العمليات العقلية في غالبيتها في اختلال دائم من حيث أن كل مشكلة جديدة تكون فرصة لظهور مظهر نقص أي جديد، أي اختلالاً في البنية.

غاية بياجى في هذا المستوى الذي نتحدث عنه هي تفسير السلوك بأكمله في ضوء مفهوم التوازن والنظر الى تطور البنيات المعرفية ضمن هذا المنظور، أي بوصفه توازناً متدرجاً ينتقل من حالة الى أخرى ومن مرحلة الى أخرى أكثر منها توازناً، ولذلك فإنه لا يقبل الاعتراض السالف الذكر الذي يحد من القدرة التفسيرية لمفهوم التوازن بحصره في البنيات الناشئة التي تكون البنيات المعرفية نموذجاً لها. فبياجى يرى، على العكس من ذلك، أن البنيات المعرفية بدورها متطورة وأن كل حالة ندركها عليها تكون خلاصة لعملية مستمرة لإضفاء التوازن، والأمراً يتعلق في نظر بياجى بتلك البنيات العرفية منذ مراحلها الأولى ما قبل المنطقية أي في المراحل التي تكون فيها مرتبطة بالنشاط الحسي الحركي وبالادراكات والتماثلات الأولية، إذ أن هذه البنيات تكون في هذه المرحلة ما قبل المنطقية مماثلة للبنيات المنطقية وتؤدي دورها بالتالي في تنظيم الادراكات وفي التنسيق بين الحركات التي تميز هذه المرحلة من التطور (٧)

يواجه بياجى هنا النزعتين الأساسيتين في مجال المعرفة، تلك التي ترجع البنيات الى التجربة، وتلك ترى أن التجربة لا تكون ممكنة بدون بنيات سابقة عليها. ونعلم أن هاتين النزعتين لم توجدا في ميدان الفلسفة وحدها بل كان لكل منهما امتداداته في مجالات أخرى وخاصة علم النفس والابستمولوجيا، وهذا ما يدفع الى وجود صيغ متعددة لهما. وقد وجد بياجى انه لا بد من اتخاذ موقف من هاتين النزعتين في جميع صيغهما وفي كل الميادين التي كانت مجالاً للتعبير عن تصوريهما

الموقف الذي اتخذه بياجى، كما نعلم ذلك من خلال تحليلاتنا السابقة، هو الذي ينظر الى البنيات المعرفية من زاوية تطورها. ومن هذه الزاوية فإن البحث لا يكون عن بنيات تنشأ بتأثير من العالم الخارجي فحسب وتكون صورة مطابقة له، كما لا يكون عن بداية مطلقة او عن بنيات تكون جاهزة بذاتها. ما كان يهم بياجى هو دراسة التطور ذاته، وهذا هو الموقف الذي

معتبرين أن فهم الدور يلقي الضوء على جوانب من المفهوم وعلى الدلالات التي يستخدم بها ضمن أبحاث بياجي المتعددة والمتنوعة حول مسألة المعرفة من زاوية الطرح الخاص للاستمولوجيا التكوينية لتلك المسألة.

كانت الملاحظات التي حرصنا على إثباتها سبباً في هذا الطريق الذي أشرنا إليه، إذ بقدر ما كانت توضح لنا شروط استخدام مفهوم التوازن وتبرز لنا الجوانب المختلفة لفهم دوره في فهم تطور الحياة لدى الكائن الحي بصفة عامة، وفهم تطور الوظائف المعرفية لدى الإنسان بصفة خاصة، فإن تلك

الملاحظات كانت تقربنا من تعريف المفهوم نفسه لدى بياجي، لأن كل أنواع الحذر التي اتخذها بياجي في استخدامه لمفهوم التوازن كانت تدخل ضمن تحديد خاص لديه لهذا المفهوم.

من الأكيد أنه ليس من السهل متابعة فكر بياجي بصفة عامة ومتابعة كل مفهوم لديه بصفة خاصة، وذلك بالنظر إلى عودة بياجي المستمرة إلى أفكاره ومفاهيمه وإلى وجود تعديلات وإضافات مستمرة. وهذا هو حال مفهوم التوازن الذي يرى بعض الباحثين أننا يمكن أن نجد إرغاصات أولى لاستخدامه كمفهوم مفسر لتطور حياة الإنسان بصفة عامة منذ المحاولات الأولى لبياجي التي بدأها في سن مبكرة من عمره سنة ١٩١٨. فقد رأى بارييل اينفلدر، وهي من بين المتعاونين الأساسيين الذين عملوا إلى جانب بياجي مدة طويلة وتابعوا تطوراتها الفكرية، أننا نعثر على إرغاصات أولى لنظرية بياجي حول التوازن، وهي النظرية التي نجد في كتابات بياجي اللاحقة توسعاً فيها وتعميقاً متجديداً لها وإعادة صياغة إلى أن تصل إلى تعبيرها الأسمى في كتابه عن إضفاء التوازن على البنيات المعرفية باعتباره المشكل المركزي للتطور (٩).

ونضيف إلى هذا أن بياجي لم يتوقف في تعميق مفهومه عن التوازن بإنهاء كتابه الذي ذكرناه، بل أنه عند الاحتفاء بذكرى ميلاده الثمانين وتركيز محور هذا الاحتفاء حول مضمون كتابه عن توازن البنيات المعرفية، لم يتردد في تقديم بعض الأطروحات الإضافية حول هذا المفهوم (١٠).

يقضي منا تعريف التوازن أن نجد التذكير بأن هذا المفهوم يستخدم في مجال واسع يشمل ظواهر الحياة كما يستخدم في الدراسات المتعلقة بالذكاء ويتطور الوظائف المعرفية التي تمثل كل واحدة منها مستوى من مستويات التوازن. ويؤدي هذا الاستخدام الواسع للمفهوم واختلاف الظواهر التي يعبر عنها في كل حين إلى تنوع في العناصر التي تشكل منها دلالاته، وهذا فضلاً عن الاستخدام المتكرر لبياجي نفسه لهذا المفهوم وتعريفه في كتاباته المختلفة بتعريفات تدفع فيها باستمرار عناصر جديدة، وبما أن الهدف الأساسي لاستخدام بياجي

للمفهوم هو تفسير ميكانيزمات تطور البنيات المعرفية، وبما أن بياجي لا يأخذ هذا التطور منعزلاً عن شروط النمو البيولوجي، أي أنه يربط بين الحياة والمعرفة، فإن استخدام مفهوم التوازن لا يشير إلى المستويات المختلفة فحسب، أي تلك التي تتعلق بالتطور البيولوجي ثم التي تتعلق بالتطور المعرفي، بل أنه يشير إلى العلاقة بين هذين المستويين. فالمعرفة، كما رأينا من قبل شكلاً من أشكال تكيف الإنسان مع محيطه الخارجي، وبما أن كل مستوى من مستويات التكيف هو نوع من التوازن مع ذلك المحيط، فإن المعرفة بدورها نوع من التوازن مع المحيط. لكن، بما أن التوازن يعبر عن حالات من العلاقات الجدلية التي تنطلق من العلاقة بين الجسم الحي وشروط العالم المحيط به إلى العلاقة بين الواقع والبنيات المعرفية، فإلى العلاقات التي تربط هذه البنيات ذاتها في المراحل المختلفة من تطورها، فإن هذا كله يجعل أشكال التوازن مختلفة من حيث مستواها وغايتها، وهو الأمر الذي يقود بالضرورة إلى تعديل في دلالات المفهوم وفي دوره التفسيري، وكذلك في مظاهر تحقق التوازن كواقع يتضمنه التطور البيولوجي والنفسى والعقلي للإنسان، وفي شروط العملية لا تتوقف لإضفاء التوازن.

من الأكيد كذلك أنه لا بد لفهم دلالات التوازن عند بياجي وضع هذا المفهوم باستمرار ضمن نسق المفاهيم التي يستخدمها إلى جانبه لوصف الظواهر البيولوجية أو الظواهر المعرفية أو العلاقات بين هذين المستويين من الظواهر. لكن المفاهيم المحيطة بمفهوم التوازن

**يعتبر بياجي أن  
التطور يكمن في  
عملية إضفاء  
التوازن، وأن الفرق  
بين البنيات ما قبل  
المنطقية وبين  
البنيات المنطقية  
يوجد بصفة  
جوهرية في الطابع  
التقريبي أو التام  
الذي تتميز به  
البنيات في كل  
مرحلة من التطور  
العربي منذ بداياته  
الأولى وإلى المرحلة  
التي يبلغ فيها  
الإنسان عند سن  
رشده القدرة على  
التفكير المجرد**

ليست منسجمة معه في كل الاحوال، مثل مفهوم التكيف، بل يبينها ايضاً مفاهيم مضادة له مثل مفهوم الاختلال *desequilibre* او مفهوم الاضطرابات *perturbation* فبإضافة التوازن لا يكون في حالة استقرار البنيات، وهو ما يعني توازنها، بل يكون عند حصول اضطرابات او حالة اختلال. وقد تنبه بياجي، بالفعل، خلال صياغاته المختلفة لمفهوم التوازن الى ضرورة اعتبار شروط احتلال التوازن الذي يحتم اضافة التوازن من جديد. فلا بد لفهم التوازن من اخذ شروط الاضطرابات والاختلال بعين الاعتبار، لانها تلعب دوراً في تحديد غاية العملية المطلوبة، أي اضافة التوازن من جديد. وبانطباق هذا الاعتبار على البنيات المعرفية بالذات مأخوذة من زاوية تطورها، فقد رأى بياجي انه ان كانت عملية اضافة التوازن أحد مصادر التقدم في تطور المعارف، فإنه ينبغي البحث في تفسير ذلك في حالات اختلال التوازن. إذ أن هذه الحالات وحدها ترغم الدات على تجاوز حائثها الراهنة بالبحث عن اتجاهات جديدة، أي بإعادة اضافة التوازن من جديد على العلاقات او على البنيات. وهكذا، نصل من هذا المنظور الى القول انه اذا كانت عمليات اضافة التوازن المستمرة عاملاً من عوامل التطور بصفة عامة، والتطور المعرفي بصفة خاصة، فإن للاضطرابات والاختلالات دوراً في تحفيز عمليات اضافة التوازن ذاتها، إذ أنها ما يسمح بايجاد الشروط الملائمة لتجاوز حالة راهنة نحو أخرى أفضل منها، أي إلى إعادة نوعية لإضافة التوازن. (١١)

هذا الدور الذي لا يمكن التجاغل عنه لمظاهر الاضطراب والاختلال في تطور الحياة بصفة عامة، وفي تطور الوظائف المعرفية وما يرتبط بها من بنيات بصفة خاصة، هو الذي يدفع بياجي الى التفكير في هذا الموضوع انطلاقاً من التساؤل عما اذا لم تكن مظاهر الاضطراب والاختلال محايطة لكل تطور ومكوناً ضرورياً من مكوناتها. واذا تعلق الأمر بالتطور المعرفي بصفة خاصة، فإن بياجي ينطلق من التساؤل عما اذا لم تكن الاضطرابات والاختلالات ضرورة داخلية محايطة لتكوين الموضوعات، من جهة، والذات العارفة من جهة أخرى. ذلك لانه ليس هناك أي شكل من التفكير يمكن أن يلم بالواقع في كليته او يشمل القول في كليته. فهناك دائماً تناقضات وعبر

ذلك مكان لتوازن جديد يتم عبره التطور

حين يعتبر كل ما سلف ذكره عن مظاهر الاضطراب والاختلال في التطور المعرفي وفي البنيات المرتبطة به، فإن بياجي يلح نتيجة لذلك على أن تلك المظاهر دورها في ميكانيزم التطور. فالاضطرابات والاختلالات هي التي تشكل العنصر المحرك للبحث في مجال المعرفة، أي انها هي التي توجه الفكر نحو البحث عن صورة جديدة للتوازن. وبدون الاضطرابات والاختلالات التي تحفز على عمليات اضافة التوازن ستظل المعرفة في حالة سكون، وهو ما نرى انه بناء في المعرفة في حقيقتها كما يحددها بياجي بوصفها سيروية. وهذا الدور الذي تلعب الاختلالات في

الدفع نحو البحث عن توازنات جديدة هو الذي يفسر لنا التطور، وذلك لأن اضافة التوازن من جديد لا يعني مجرد دعوة بالبنيات الى حالتها السابقة التي تكون تناقضاتها هي المسؤولة عن الاختلال، بل الى الانتقال الى حالة أفضل. (١٢) يظهر من خلال ما سلف قوله عن التوازن انه يشكل بصورة مختلفة عاملاً أساسياً للتطور المعرفي، إذ هو ليس مجرد مظهر من مظاهر هذا التطور او عاملاً مضافاً ذا قيمة ثانوية بالقياس الى عوامل أخرى. الاضافة المتدرج للتوازن عملية لا غنى عنها للتطور بصفة عامة وللتطور المعرفي بصفة خاصة، وهي عملية تتغير مظاهرها من مرحلة الى أخرى سرياً نحو توازن أفضل من حيث بنيتها ومن حيث مجال تطبيقها.

لقد تمكنا حتى الآن من رسم طريق واضح لفهم دلالة مفهوم التوازن ودوره في تفسير التطور عامة والتطور المعرفي بصفة خاصة. فقد رأينا ما يبرر ضرورة الأخذ بهذا المفهوم حيث لا غنى عنه لتفسير ظواهر التطور، وحيث انه يكون مصاباً لكل نظرية تنظر الى ظواهرها من زاوية تطورها، فالتطور على العموم سير نحو توازن أفضل فأفضل تبيننا كذلك انه لا غنى عن اعتبار علاقة مفهوم التوازن بجملة من المفاهيم التفسيرية الأخرى التي تتعلق بدورها بعلاقة الانسان بمحيطه، من جهة، وعلاقة البنيات بالواقع الذي تصوغه، من جهة أخرى، ثم بعلاقة البنيات بحالاتها المختلفة التي تعرفها خلال مراحل تطورها وعلاقتها بالبنيات الفرعية التي تتكون منها، وعلاقة

## **الاضطرابات والاختلالات في التطور المعرفي هي التي تشكل العنصر المحرك للبحث في مجال المعرفة، أي انها هي التي توجه الفكر نحو البحث عن صورة جديدة للتوازن**

كل هذا أنه ليس هناك تعريف واحد لدى بياجى للتوازن، ولا تصور وحيد للدور الذي يمكن أن يلعبه هذا المفهوم في تفسير ظواهر التطور المعرفي.

لتعريف التوازن سمينز، كما هو الأمر عند بياجى بالفعل، بين التوازن كحالة توجد عليها الأنساق والبنىات *Le Equilibre* ، وبين عملية إضفاء التوازن *Equilibration* وهي إعادة التوازن إلى بنية أو نسق يكون قد عرف اضطرابات أو اختلالات.

يرد بياجى على هوسرل *Husserl* في حلمه الديكارتي الذي كان يريد أن يجعل الرياضيات علماً شاملاً بكل البنيات الممكنة. ويرى بياجى أن العلاقة بين الواقع والممكن تطرح لا في هذه الصيغة الشاملة التي تختزل العلاقة بينهما في العلاقة الاستنباط والتجربة، بل إن الصيغة الملائمة هي التوازن ويعرف بياجى التوازن في هذه الحالة كالتالي: «يكون هناك توازن حيث يكون هناك اعتبار لمجموع التحولات الممكنة وليس فقط للشروط المتحققة» (١٣)

يحدد هذا التعريف الأول للتوازن الإطار العام الذي يسمح لنا بالحديث عنه، أي إطار العلاقة بين الممكن والواقع. ومع هذا التعريف يظهر لنا منذ البداية أنه لا يمكن الحديث عن توازن في حالة الاكتفاء بالواقع، أي في حالة الوقوف عند النظر إلى البنية والنسق. ذلك أنه ينبغي النظر إلى الممكن، أي ينبغي النظر إلى الواقع بوصفه مفتوحاً على حالات أخرى ممكنة غير التي هو عليها، وهذا ما يحتم النظر إلى البنيات مع أخذ التحولات بعين الاعتبار، بوصفها إحدى خصائص البنيات ذاتها. ولذلك فإن كل نظرة سكونية إلى البنيات لا تستطيع تمثل التوازن في حقيقته، ولذلك أيضاً فإن النظرة التكوينية التي تعتمد على الاستمولوجيا عند بياجى تبدو أقدر على طرح مسألة التوازن. وهكذا، يظهر منذ البداية أن هناك مفاهيم أخرى ينبغي الحديث عنها عند الحديث عن التوازن. الواقع، ولكن في علاقته بالممكن، البنية، ولكن في كونها موضع تحولات، التكوّن بوصفه نتاجاً مستمراً لعملية إضفاء التوازن وربع الاضطرابات والاختلالات.

ويطرح بياجى التوازن العقلي، وهو بالمفهوم السالف الذكر ما يفسر التطور المعرفي والتحولات الواقعة في هذا المستوى، يكونه يكمن في الممكنات التي تتجاوز في التطور العقلي الحركات والأفعال الواقعية (١٤)

تتحد بهذا المعنى للتوازن مهمة الاستمولوجيا التكوينية

البنيات بعضها ببعض الآخر. هناك عدد من المفاهيم التي أخذت بها نظرية بياجى التي تنظر إلى المعرفة من زاوية تطورها وتكونها عبر هذا التطور: التكيف، والتلازم، والتمثل، والذكاء، والإدراك، والعادة، والتذكر، والنمو والإبداع، أي الانتقال إلى بنيات جديدة. يمكننا أن نقول في تعبير بسيط أولي، إن مفهوم التوازن ينضف إلى كل المفاهيم السالفة الذكر، غير أننا نقول أيضاً أكثر من ذلك إن مفهوم التوازن يلعب دوراً في توضيح مستويات انطباق كل واحد من المفاهيم السابقة ويبين الجدول القائم في العلاقة بينها فالواقع الذي تشير إليه كل المفاهيم السابقة في حاجة إلى مفهوم التوازن لتفسير تطوره. وهكذا، فإن التكيف، والذكاء بوصفه تكيفاً، هما توازن بين التلازم مع خصائص الموضوعات الخارجية وبين تمثل تلك الخصائص ضمن بنيات تكون سابقة لها لدى الذات العارفة. وهناك توازن بين الإدراك وبين إبداع أشكال وصيغ جديدة باستمرار. وهناك توازن بين ما هو بيولوجي وما هو نفسي وعقلي. وهناك توازن بين مراحل التطور عامة وبين مراحل التطور المعرفي بصفة خاصة بحيث إن كل مرحلة منها تمثل مستوى من مستويات التوازن وشكلاً يعبر عن تجاوز اختلالات واضطرابات، ولكن بالعودة إلى حالة سابقة بل بإيجاد حالة جديدة هي عبارة عن بنية أكثر توازناً من سابقتها.

ينسجم مع الاعتبارات السالفة الذكر أن نتعرف على مكونات مفهوم التوازن ذاته، وذلك لأنها ستساعدنا في مستوى آخر على فهم دلالاته ودوره في تفسير التطور المعرفي ومراحله. سنجد في هذا المستوى أن هناك مفاهيم فرعية أخرى مندمجة ضمن الإطار العام لمفهوم التوازن، يعرف كل واحد منها هذا المفهوم في مستوى من مستويات انطباقه. سنجد أيضاً أن استخدام مفهوم التوازن كمفهوم تفسيري في مستويات مختلفة من الحياة الإنسانية يؤدي إلى ظهور أشكال متنوعة من التوازن، وهو ما يعني أن تعريف التوازن سيكون مختلفاً نسبياً من شكل إلى آخر وأن ما يفسره في كل مستوى من مستوياته ليس متمثلاً بالضرورة. ونضيف إلى هذا الاعتبار أننا نبحث في مفهوم استخدمه باحث غزير الإنتاج وكان له نصيب من ذلك في ميادين متعددة، علماً بأن بياجى الذي يتعلق به الأمر هنا كان يعود باستمرار إلى موضوعات سبق له تناولها مع ما يربط بذلك من تعديلات وإضافات وصيغيات جديدة. ويعني

أعمال علمية حالية توافقاً يكون متوجه معادلاً للمصفر، أي عندما لا تكون هناك اضطرابات أو اختلالات أو نقص في قدرة البنيات المعرفية القائمة على تفسير الظواهر التي يتجه العقل إلى التفكير فيها.

كل تطور يقوم على التوازن وعلى عملية إعادة إضفاء التوازن عند الاضطرابات أو الاختلال في الأنساق، ولا يخرج التطور المعرفي عن هذا سواء من حيث التوازن بين العناصر المكونة له أو بين المراحل التي يعرفها والتي تعتبر كل واحدة منها توازناً جديداً يستجيب لجملة من التحولات ولذلك، فإن أي فعل لا يجري منعزلاً عن جملة التحولات التي يرتبط بها التطور، ولا يمكن لأي فعل منعزل أن يكون محققاً للتوازن المطلوب في كل حالة من حالات التطور وكل مرحلة من مراحله. ويتحقق التوازن على الصعيد المعرفي، في الواقع، عندما يقع الوعي بالأفعال الممكنة للبناء المستمر أو للصرات أو العمليات التي ينفي القيام بها للانتقال من الحاجة إلى التوازن إلى تحقيقه فإذا كان الطفل مثلاً يقوم بإضافة عناصر النسق (1) إلى عناصر النسق (2) ليشكل منهما كلاً جديداً هو (ب)، فإنه يدرك في البداية هذا الكل الجديد وكأنه يحتوي على إضافات لا توجد في النسقين السابقين، ولكنه يعين بعد ذلك عبر العمليات التي يقوم بها

#### الهوامش

- 1 - Vois jeen poget: L'equilibration des structures cognitives P 9 1975 p9. - ١
- 2 - نفس المرجع السابق، ص ٩
- 3 - راجع كلمة بالبحث المتعاونة مع بهاجي باريل اينلدر ضمن
- 4 - Jean piaget: Sire etude de psychologie edition l'auoufien Geneve 1964 p 117
- 5 - Jean piaget: psychologie et Epistemologie edition Deuouel / Gouthia Paris 1970 p62-64
- 6 - نفس المرجع السابق، ص ١١٨ - ١١٩
- 7 - راجع نفس المرجع السابق ص ١٢٠
- 8 - راجع نفس المرجع السابق، ص ١٢٤
- 9 - راجع كلمة بالبحث المتعاونة مع بهاجي باريل اينلدر ضمن الكتاب التكريمي السالف الذكر
- 10 - Epistemo:oque genetique et equilibration
- 11 - راجع هذه الاطروحات ضمن نفس المرجع السابق، ص ١٢٠ - ١٧
- 12 - راجع تأكيد بهاجي على هذه القضية ضمن كتابه السالف الذكر Equilibration des Atitudes cognitives
- 13 - نفس المرجع السابق، ص ٩٠، تم الفصل الاول بكامله
- 14 - راجع ذلك ضمن الكتاب المهدى لبهاجي والسالف ذكره Epistemologie genetique equilibration ص ١٤
- 15 - راجع الفصل الثاني من كتاب بهاجي السالف الذكر L'Equilibration des structures cognitives
- 16 - راجع نفس المرجع السابق، نفس الفصل الثاني
- 17 - راجع نفس المرجع السابق، نفس الفصل الثاني

في دراسة التحولات في البنيات المعرفية وما يرتبط بها من انتقال من بنيات إلى أخرى أكثر توازناً وحيث ان الاستمولوجيا التكوينية عند بهاجي تعتمد على الدراسة النفسية للتكوّن، وحيث انها تدرس عبر ذلك مراحل النمو العقلي عند الطفل، فإن دراستها تنصب على إضفاء التوازن المستمر داخل كل مرحلة وعند الانتقال من مرحلة إلى أخرى لكن، حيث ان الاستمولوجيا التكوينية تهدف إلى دراسة تطور المعرفة العلمية عبر تاريخها، فإنها إذ تأخذ بعين الاعتبار التحولات التي يعرفها تاريخ المعرفة العلمية تدرس انتقال هذه المعرفة من حالة توازن إلى أخرى أفضل منها توازناً مع عدم اهمال الاضطرابات والاختلالات التي هي الحافز الذي يدفع إلى إضفاء التوازن من جديد والانتقال إلى حالة أفضل.

تنطلق النظرية التكوينية لدى بهاجي من الارتباط بين الفعل والمعرفة، ونتيجة لذلك فانها إذ تضع مسألة العلاقة بين الواقع والممكن لا تذهب مذهب النظريات غير التكوينية ذات النزعة القبلية والتي يبدو أنها تضع الممكن سابقاً على الواقع، أي التأكيد على أن المعرفة مشكلة بصورة قبلية والقول بأن كل معرفة حالية تحقيق لممكن سابق عليها. فالنظرية تقوم عكس هذا على النظر إلى الممكن بوصفه ابداعاً متجدداً، وذلك لأن كل فعل جديد يفتح هو ذاته إمكانات جديدة في الوقت الذي يحقق فيه إمكانات سابقة (١٥) في هذا الاطار يكون التوازن انفتاحاً مستمراً على إمكانات جديدة، وهذا لأن الفعل واقع في صيرورة وهو يشكل، بالتالي، عملية تكوينية لا تنتهي. وهكذا يكون هناك دائماً مكان لعملية توازن تنقلنا من امكانية إلى أخرى. وهكذا أيضاً يظهر مفهوم التوازن بوصفه ما يربط بين الممكن والواقع، كما أنه يتضمن قابلية الانكسار أو بصورة فريدة الانتقال من الصيرورة الطبيعية إلى البنية العقلية أو المنطقية التي تبدو لا زمانية (١٦)

ينطبق هذا في نظر بهاجي على المستوى البيولوجي، كما ينطبق على البنيات المعرفية في تطورها وانتقالها من مرحلة إلى أخرى أكثر تطوراً منها، أي أكثر توازناً. وحيث ان تطور البنيات المعرفية هو ما يهمن في هذه الدراسة، فإننا نقول ان التوازن يكون في نظر بهاجي عندما تشكل



# الأدب ومواجهة الإرهاب

## يحيى بن الوليد \*

من نافذة القول التأكيد على جبهة النقد، أو الناقد، داخل خطاب جابر عصفور المتعدد الجبهات، وبالشكل الذي لا يفقد خطابه وحدته التي مربها إلى «النسق» المخصوص المنسرب في جبهات خطابه المتعددة، ذلك الناقد المشغول بالمقولات النظرية والمستندات النصورية وأساليب الكتابة الخالصة إلا أن بداياته الأولى التي كشفت عن تحيزه لليسار منذ مفتتح السبعينيات، ثم طيبة الأسئلة الحارقة للسياق الثقافي مع مفتتح التسعينيات... كل ذلك جعله يصرف مجمل خطابه إلى فكر الأنوار (العريبي) والإنكباب بالتالي على نصوصه التأسيسية في نطاق مواجهة الإرهاب الكاسح. وهاجس التنوير الذي استأثر بخطابه جعله يقول في مقدمة كتابه «ضد التعصب»: «وكم كنت أود أن أتوقف عن هذا النوع من الكتابة لأفرغ لقضايا النقد الأدبي الذي هو مجال تخصصي الأول والأخير» غير أنه سرعان ما يستدرك قائلاً: «وكيف يمكن أخيراً، لناقد أدبي، من النقد المحدثين، أن يذهب بعيداً في مناقشة التقنيات الخالصة للكتابة، وهو يشعر أن الحضور الإبداعي للكتابة نفسه مهدد بالاستئصال؟». إلا أن صاحب «أنوار العقل»، وإن في غمرة اهتمامه باستخلاص دلالات التنوير، لا يفارق «منطق» الناقد الذي يسند خطابه سواء داخل دائرة النقد الأدبي أو خارجها، وهو ما يتأكد بدءاً من الأسلوب الذي يصوغ به خطابه

إن الأعمال الإبداعية  
تقاوم الإرهاب  
باعتبارها أعمالاً  
إبداعية، وكما أنها  
تقاوم انطلاقاً من  
أدواتها أو تقنياتها  
المتفردة التي تنأى بها  
عن السقوط في  
الخطابات الأيديولوجية  
المباشرة. ولا يحول  
هذا التقدير الجمالي  
للإبداع دون مواجهة  
الناقد (المحدث)  
للإرهاب من خلال  
آليات القراءة في سعيها  
إلى استخلاص دلالات  
النصوص المتأصلة في  
أفق الاستنارة.

\* ناقد وكاتب من المغرب

عصفور من التثبيت بالحلم والإلحاح عليه طالما أنه «جنين المستقبل وبداية النور الآتي من وراء النور». وفي أثناء معالجته للموضوع سالف الذكر يشير الناقد إلى عشرات الكتب التي كتبت حول طه حسين منذ فترة السبعينيات، وأخذت بالتالي تنال منه باعتباره أحد أعمدة الإستهارة. وقد افتتح هذه الكتب أنوار الجندي بكتابه «طه حسين حياته وفكره في الميزان» (١٩٧٩)، وستطرق إلى هذا الكتاب في الفصل المتعلق بـ «قراءة طه حسين». ويلخص جابر عصفور أن هذه الكتب تصاعدت بعد وفاة جمال عبدالناصر (سبتمبر ١٩٧٠). وبعد وفاة طه حسين نفسه (أكتوبر ١٩٧٣)، وفي إطار من الوفاق بين مجموعات الإسلام السياسي والحقبة الساداتية (١٩٧٠-١٩٨١). وفي إطار النفوذ لما أطلق عليه فؤاد زكريا - ونقل عن جابر عصفور نفسه - «البروتو إسلام» أو «إسلام النقط». وفي منظور هذه الكتابات، منظور «في ميزان الإسلام»، يخفتي «المبدأ الطه حسيني» لفائدة مبدأ معكوس يغدو بموجبه صاحب «حديث الأربعماء» «رمزاً شائها للعقلانية المبتدعة» و «الضلالة المصطنعة» و «العمالة للصليبيين من الفرنجة».

وفي ضوء ما حملته السبعينيات من هجوم حاد على طه حسين لن يبدو غريباً أن تكشف الثمانينيات عن انتشار رقعة الكتابات حول «نظرية الأدب الإسلامي» باعتبارها إحدى نتائج الهجمة على مبادئ العقلانية وقيم الحداثة. وفي هذا الصدد ستفرد كتب هذه النظرية الساحة النقدية والثقافية، ومن ثم ستظهر كتب كثيرة تعالج الموضوع أو أحد جوانبه. وفي هذا الإطار أخذنا نقرأ عناوين عديدة مثل «الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق» لعلي صبح (١٩٨٠) و«محاولة جديدة في النقد الإسلامي المعاصر» لعبد الدين خليل (١٩٨١) و«نحو أدب إسلامي في الأدب والنقد» لعبد الرحمن باشا (١٩٨١) وفي الأدب الإسلامي المعاصر لمحمد حسن بريش (١٩٨٢) و«الأدب الإسلامي، قصة وبناء» لسعد أبو الرضا (١٩٨٢) و«الملاحم العامة لنظرية الأدب الإسلامي» لعلي الطاهر محمد (١٩٨٤) و«بين الإسلامية في الأدب والنقد» لأحمد بسم ساعي (١٩٨٥) و«من قضايا الأدب الإسلامي» لصالح آدم بتلو (١٩٨٥) و«مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي» (١٩٨٥) و«مذاهب الأدب الغربي - رؤية إسلامية» لعبد الباسط بدر

التنويري وليس من المصادفة في شيء أن يحتل الإبداع ذاته مكاناً لافتاً، ضمن خريطة التنوير، لدى جابر عصفور، وهذا ما يؤكد كتابه «مواجهة الإرهاب» (٢٠٠٣) الذي يتناول فيه - وبجراحة فادحة - الوضع الثقافي العربي من خلال قراءات نصوص أدبية عربية معاصرة تستجيب لدلالات الإبداع الموصول بأفق الإستهارة في نطاق دائرة المواجهة. ومن هذه الناحية فدور النقد لا يفرق ما عبر عنه عصفور في كتابه «أوراق ثقافية» بـ «العمل على استئصال الجذور الفكرية للإرهاب والتأويلات الدينية المغلوطة التي يعتمدونها» (ص ١٠٠).

وقبل تناول طبيعة هذه القراءة، وخلفية الإستهارة التي تسنها في مواجهة الإرهاب، نتوجب الإشارة إلى حقل النقد (الأدبي) ذاته الذي صار بدوره مهدداً من قبل «فكر الاضلام» والنقد هنا باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الثقافي في سعيه إلى توجيه التاريخ والمجتمع والإنسان. وفي هذا السياق يمكن الحديث عن «أسلمة الأدب» من قبل المجموعات الدينية المتطرفة، وكل ذلك بموازاة مع «النقد الإسلامي» الذي يحرص بدوره على تثبيت الأسلمة انطلاقاً من كتب مستقلة أو مقالات متفرقة في نطاق ما يعرف بـ «الصحافة الإسلامية». وهو ما كشف عن نفسه منذ فترة السبعينيات التي شهدت «تحولاً جزئياً» من العديد من الأنساق الثقافية العربية. ذلك التحول الذي صار قرين تزايد وتأثر الأسلمة التي أفضت إلى ما سيصطلح عليه بـ «نظرية الأدب الإسلامي» بكل لوازمها المرتبطة بـ «منظورين عقائديين» لا يفلتون عن «أخوانهم» تطرقوا في مجالاتهم المختلفة/الموحدة، خصوصاً في المجال الديني. وقد التفت جابر عصفور إلى الموضوع، وإن عبر إشارات موجزة، منذ كتابه «هوامش على دفتر التنوير» الذي استهل به سلسلة كتبه حول التنوير. وقد وردت هذه الإشارات في أثناء الحديث عن «انتكاسة التنوير» التي جعلته يخلص إلى استحالة تحقيق «الإنسانية الجديدة» التي كان يحلم بها فرح أنطون، واستحالة تحقيق «مستقبل الثقافة» الذي كان يتطلع إليه طه حسين. إلا أن ذلك لم يمنع جابر

ناقشنا ما سلف في نطاق ما ينهته به «تقنية استهلاكية» يتكشف عنها «إرهاب منسرب فيها ومنسرب بها في أن، من حيث الفنانة الضدية التي تنطوي عليها، بين أعلى معصوم سلفاً وأدنى مدان سلفاً؛ ومن حيث إيقاع المعرفة اليقينية في جانب وحجبها عن الجانب الآخر» ومن حيث ما تقوم به من عملية تخييل، تسبق الرؤية وتلغي عملها (هوامش على دفتر التنوير، ص ١٦٢). وكما يشرح صاحب «أنوار العقل» آليات «العملية التخيلية» «من خلال كتاب «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا لنجيب محفوظ» الذي أصدره صاحبه عبد الحميد كشك من القاهرة بعد حصول

نجيب محفوظ على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٨. ويتتبع ناقداً «إرهاب العملية التخيلية» النازفة للكتاب بدءاً من عتبة العنوان بصيغته الجازمة ورسوم صفحة الغلاف المسيرة له، مما يهين القارئ لكي يتقبل أحكام الكتاب وكأنها الحق الذي لا يأتيناها الباطل. ومن مجموع العلاقات - التي تصل ما بين العناصر سالفة الذكر - يتحدد «سقف الخطاب العقائدي» للكتاب، ولعل مثل هذا الشفق ما جعل جابر عصفور - وهو يستحضر المناظرات التي شهدتها الثقافة العربية في مطلع القرن - يطرح الأسئلة التالية: «هل يمكن أن يدخل نجيب محفوظ، والأمير كذلك، في حوار مع أمثال كشك؟ وهل يمكن أن نمضي في المقارنة بين الحاضر الذي نعيش فيه من حيث العلاقة التي يتعارض بها نجيب محفوظ مع الشيخ كشك؟ والعاديين مع عوض الغزني...».

والجواب الذي يقب - وفراً - فيؤس الأسئلة هو التالي. «من المؤكد أن المقارنة ليست في صالح أيامنا. وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على أننا ننقل من عصر يبيع حق الاجتهاد لكل قادر عليه، إلى عصر ترهبه مجموعات سياسية، تطابق بين رأيها والدين» (ص ١٦٨).

إن ما سلف ذكره بخصوص «نظرية الأدب الإسلامي» لم يرد عند جابر عصفور إلا عرضاً، طالماً أن مركز الثقل - في الهوامش - هو ميراث التنوير الذي لا يتجاوز فترة الثلاثينيات إلا نادراً. والظاهر أنه لا يمكن التغافل عن هذه النظرية في نطاق رصد ما يتهدد فكر التنوير (المواصل) من قبل «المكفراية» في سعيها إلى أسلمة العصر ككل، تلك الأسلمة التي تسعى إلى استئصال كل ما

(١٩٨٥) و«آفاق الأدب الإسلامية» لنجيب الكيلاني (١٩٨٥) و«نحو أدب إسلامي» لأسامة يوسف شهاب (١٩٨٥) و«الظاهرة الجمالية في الإسلام» لصالح أحمد الشامي (١٩٨٦) و«نحو أدب إسلامي حقيقي» لهاني فحس (١٩٨٦) و«الإسلامية والمذاهب الأدبية» لنجيب الكيلاني (١٩٨٧) و«النقد الأدبي المعاصر» لعبد الدين خليل (١٩٨٧) و«الحداثة في ميزان الإسلام» لعوض بن محمد القرني (١٩٨٧) و«خصائص القصة الإسلامية» لمامون فريز جزار (١٩٨٧) و«شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي» لمحمد عادل الهاشمي (١٩٨٧) و«الأدب

الإسلامي ضرورة» لسعيد زاهد (١٩٩١) و«الملاحم العامة لنظرية الأدب الإسلامي» لطلح عبود (١٩٩٢) .. وغير ذلك من عشرات الكتب ومئات المقالات التي يصعب حصرها أو عدّها، وهي كلها لا تحيد عن «نقد الأدب الإسلامي» و«نظرية الأدب الإسلامي». وكل ذلك في المنظور الذي يبعد بين مؤلفي هذه الكتب و«الحداثيين» من «الملاحدة» و«الزنادقة» و«الشذاز» بدءاً من طه حسين وانتهاء بعبدالله الغزالي ومروراً بالذين يكتبون باللغة الأجنبية أمثال الطاهر بن جلون وسواه من «المتعلمين للصليبية».

والإشكال هنا كامن في الوصل بين الأدب الذي له مجاله المخصوص والدين الذي له مجاله المخصوص أيضاً، ذلك الوصل الذي تتدخل فيه «المصالح البشرية» و«المكاسب الدنيوية» مما

لا يعطي صورة «نقية» عن المجالين معاً، ويرتبط هذا الخط بخلط أوسع يمتلئ بالدين والفكر الديني الذي هو إنتاج بشري؛ إلا أن هذا الخط هو ما لا تقبل المجموعات الدينية المتطرفة بالإقرار به، بل تعدّه بالدين. ويشرح جابر عصفور هنا أن أصحاب مثل هذه الكتب سالفة الذكر لا يفصلون بين رأيهم والإسلام، أو بين تأويلهم ونصوص الدين، أو بين أغراضهم للشخصية ومقاصد الشريعة، بل يقومون بالتوحيد بين فهم الدين والدين نفسه، ويلغون المسافة بين تأويلاتهم والنصوص الدينية ذاتها، فإذا هم إياها، بالمعنى الذي يوقع كل من يخالفهم في موة المعصية، ويحشره في زمرة الكافرين والجاحدين، إلا من عصمته المصلحة أو رعته المنافع المتبادلة. ويوجز

## الظاهر انه لا يمكن التغافل عن نظرية الأدب الإسلامي في نطاق رصد ما يتهدد فكر التنوير من قبل «المكفراية» وذلك باستئصال كل ما يتم بصلة إلى العقل باعتباره مصدر المعرفة الإنسانية المختلفة

الحضاري» في سبتمبر ١٩٩٤، وقد جمعت مدخلاته في كتاب ظهر بعد أربع سنوات تحت عنوان الذروة، كتاب جدير باستجلاء الدلالات المتنامعة لـ «نظرية الأدب الإسلامي» في إصراره على المطابقة بين الهوية والفكر الديني وعلى رسم الوجود الإسلامي انطلاقاً من التصور الإسلامي وليس العكس، وفي ذلك يقع اجتناب الأدب من «داخله» نتيجة سلبه «هويته الوجودية» و«وظيفته الذاتية» التي هي قرينة عناصر «التشكيل» النوعية داخله؟ أجل إن الإرهاسات الأولى لـ «النقد الإسلامي» يمكن أن نعتز عليها ضمن ما يعرف بدائرة «التفسير الأدبي للقرآن» على نحو ما نجد في إنتاجات سيد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦) مثل «التصوير الفني في القرآن» (١٩٤٥) و«مشاهد القيامة في القرآن» (١٩٤٩)، ثم في كتاب شقيقه محمد قطب «منهج الفن الإسلامي» (١٩٦١)، وربما توجبت الإشارة إلى محاولات سابقة على هذه الأعمال وهي ذات صلة بالتفسير ذاته كما نجد عند الشيخ محمد عبيد (١٨٤٩-١٩٠٥) والشيخ أمين الخولي (١٨٩٥-١٩٦٦). وغاية القول هنا أن بعض الكتابات التي أخذت تدعي الانسحاب إلى الثقافة العربية الأصيلة، جديدة بأن تستجلي البون الشاسع بينها وبين ما نشره سيد قطب نفسه في مرحلته الأولى التي تعرف بـ «المرحلة الأدبية» أو «الإسلاميات الفنية» (١٩٣٠-١٩٥٠)، بل ربما توجبت الإشارة إلى انغلاق الكتابات السابقة داخل المرحلة الأخيرة من حياة سيد قطب التي عرفت بـ «المرحلة السياسية» أو «الإسلاميات الحركية الهادفة» (١٩٦٣-١٩٦٦).

وإذا أخذنا بالتمييز سالف الذكر الذي يقيمه يوسف العظم في كتابه «الشهيد سيد قطب حياته ومدرسته وأثاره» (١٩٨٠) فإن المرحلة الأخيرة تغدو هي المركز والأساس خصوصاً من ناحية مفهوم «الجاهلية» التي تغلف على سطحها الإيديولوجي. وليس من الغريب في شيء أن يحول هذا المفهوم دون تتبع مستويات «المجان» و«الجمال» و«التصوير» في النصوص بما في ذلك النص القرآني الذي يعد نص العربية الأكبر. فالأدب هنا يغدو قرين «مضامينه» و«أدواره» التي لا تضارق دوائر التبشير بـ «الدعوة» و«التغيير» التي تتعارض - وبالضرورة - مع الأساس المعرفي/الأنطولوجي للأدب. ولحل ذلك ما يستلزم نقداً جذرياً لمثل هذه الكتابات التي تدعي

بمات صلة إلى العقل باعتباره مصدر المعرفة الإنسانية المختلفة. وتقع النظرية في «استراتيجية» المجموعات الدينية التي تتصور أن التركيز لا ينبغي أن يقتصر على الخطابات التقليدية المباشرة مثل الخطاب التربوي والخطاب السياسي.. بل لا بد من التركيز على الخطاب الأدبي أيضاً. فالأدب بدوره يعد إحدى قنوات الدعوة والتغيير بسبب من اتصاله الوطيد بالميدان الفكري والثقافي عامة. ذلك هو «أدب الدعوة الإسلامية» الذي ليس أدباً جمالياً محضاً أو «أداة تسليية» أو «أداة ترويح عن النفس» أو «زخرف القول وجمال الصورة»... إلخ. فهذه الأوصاف هي بمثابة وهاء يفارقها أدب الدعوة نحو ذرى «التعبير الهادف السليم» عن «الحياة والكون والإسلام» ونحو أداء «رسالة الإيمان والتوحيد»، الرسالة التي لا يتوانى «المفكرون العقائديون» عن النظر إليها باعتبارها «رسالة سامية، إنسانية، إسلامية عالمية». وذلك، أيضاً، هو «أدب الله» الذي يتقوم على «الإسلام» أو - باصطلاح سيد قطب - «التصور الإسلامي». الأدب الذي مصدره «الأدباء الشرفاء» أو «الأدباء المؤمنين» الساعي إلى «بناء الشخصية الإسلامية»، بل و«بناء الحضارة الإسلامية» وليس من المصادفة في شيء أن يوازي الأدب الإسلامي نقد يغدو - و بسبب من آليات المطابقة ذاتها - معلولاً لصلصة الأدب الإسلامي، وبمطابقة مظهر من مظاهر الثقافة الإسلامية طالما أنه لا يحيد عن دائرة تأكيد «الرسالة» السابقة وعن «التأسيس العقائدي» لها انطلاقاً من مفاهيم إسلامية يقع في مقدمتها ما عبر عنه سيد قطب - الذي سلقت الإشارة إليه قبل قليل - في كتابه «معالم في الطريق» - وفي أثناء حديثه عن غياب الأمة المسلمة - بـ «الشهود» (ص ٨)، وهو الشهود الذي سيفدو، في ضوء التطوير العقائدي، «شهوداً حضاريّاً». ومن ثم تتحدد «معالم الأدب الإسلامي» الذي لا يتوانى «المفكرون العقائديون» عن نعتة بـ «الأدب الحقيقي» تمييزاً له عن الأدب غير الحقيقي أو «الأدب الزائف». ويمكن لنا أن نتساءل هنا متى كان هناك أدب حقيقي وأدب غير حقيقي عدا داخل دائرة «التأويل الحدي» أو «الأحادي». ولعل الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي - وعلى سبيل التمثيل فقط - الذي نظمته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمدينة وجدة (شرق المغرب) ورابطة الأدب الإسلامي العالمية بالهند تحت عنوان «رسالة الأدب والشهود

والنقد الجريء لـ «نظرية الأدب الإسلامي» هو ما سنطالع عليه في كتاب «نقد المركزية العقائدية في نظرية الأدب الإسلامي» للناقد والباحث المغربي سعيد علوش والصادر من العاصمة المغربية (الرباط) عام ٢٠٠٢. وأهمية الكتاب نابعة من إقدام صاحبه على معالجة موضوع يدخل في نطاق ما يعبر عنه البعض بـ «المناظرة الدينية التقليدية» ذات النتائج المحسومة لفائدة المجموعات الدينية المتطرفة، مما يجعلهم يتحاشون ولوج مثل هذه المناظرات أوبالأحرى الاقتراب من إحدى دواشرها. وأهمية الكتاب، كذلك، ليست نابعة من النقد الجذري

الموجه للأليات «المركزية العقائدية» فحسب، وإنما من طابعه البيبليوغرافي التقريبي (كما ينعتة صاحبه والذي أفدنا منه سابقاً) وجرده لبعض الأنطولوجيات والمؤتمرات ذات الصلة بـ «نظرية الأدب الإسلامي» التي راجت خلال العقدين الأخيرين (١٩٨٠-٢٠٠٠) اللذين يدان «عقدي المركزية». ولعل الفقرة التي افتتحت بها سعيد علوش الكتاب جديرة بأن تضعنا أمام «معالم» النظرية، يقول «إن ما اعتبره تاريخ الأفكار بالأسس القريب مجرد أطروحة ثقافية خجولة، تمرد هوامش على مركزيتها، في الثقافة العربية، هو ما أعلن عن نفسه عقائدية مركزية اليوم، في ما تطلق عليه الصحوة الدينية: (نظرية الأدب الإسلامي)، لاستبعاد ما تنعته بـ (جاهلية

القرن العشرين) في الأدب العربي المعاصر». ويمكن من باب تحقيق الحاصل الإشارة إلى اندراج مقولة «جاهلية» (جاهلية القرن العشرين) ضمن كتاب سيد قطب «معالم في الطريق» (١٩٦٤) الذي يعد آخر وأخطر ما كتبه سيد قطب في العقيدة والفكر والتنظيم والبناء، كتاب اعتبر في أثناء فترة صدوره «كتاب الساعة» بين آلاف الكتب التي أصدرتها دور النشر وقدمتها المطابع في العصر الحديث (يوسف العظم، ص ١٩٢). وتحفل مقولة «الجاهلية» مكانة بارزة إلى جانب «الحاكمية» و«الجماعة» و«المنهج» وغيرها من المقولات التي أكتسبت خطاب سيد قطب طابع «الأسلمة الراديكالية» في نطاق ما ينعتة محمد حافظ دياب في كتابه «سيد قطب - الخطاب والإيديولوجيا» بـ «طوبوغرافيا الخطاب السياسي المصري المتشكّل -

وقتنا» - من الخطاب الليبرالي والخطاب القومي والخطاب الناصري والخطاب الإسلامي. وفي جميع الأحوال فإننا لسنا هنا بصدد تحليل خطاب سيد قطب في مستوياته الأيديولوجية وألياته التخيلية، إلا أن ذلك لا يحول دون التوقف عند مقولة «الجاهلية» خصوصاً من حيث صلتها بالمستويات التي تقضي إلى مكانة الأدب داخل الخطاب الإسلامي. وليس هناك ما هو أبغ من هذا النص الذي يقول فيه سيد قطب نفسه: «نحن اليوم في جاهلية كالجاهلية التي عاصرها الإسلام أو أظلم كل ما حولنا جاهلية. تصورات الناس وعقائدهم، عاداتهم وتقاليدهم، موارد ثقافتهم، فنونهم وأدابهم، شرائعهم وقوانينهم، حتى

الكثير مما نسحبه ثقافة إسلامية، ومراجع إسلامية، وفلسفة إسلامية، وتفكير إسلامي... هو كذلك من صنع هذه الجاهلية» (معالم في الطريق، ص ٢١). ومن ثم فإن «الجاهلية ليست فقرة من الزمان، إنما هي حالة من الحالات التي تتكرر كلما انحرف المجتمع عن نهج الإسلام، في الماضي والحاضر والمستقبل على السواء» (ص ١٨٢). ومن ثم، كذلك، فإن «المجتمع الإسلامي» هو المجتمع الذي يطبق فيه الإسلام... عقيدة وعبادة، وشريعة ونظاماً، وخلقاً وسلوكاً... أما «المجتمع الجاهلي» فلا يطبق فيه الإسلام، ولا تحكّم عقيدته وتصويراته، وقيمه وموازينه، ونظامه، وخلق وسلوكه (ص ١١٦).

وفي ضوء التقابل بين الإسلام والجاهلية، أو المجتمع الإسلامي والمجتمع الجاهلي، يفهم التقابل الضدي بين الأدب الإسلامي والأدب الجاهلي. الأدب الذي يستند إلى «الثقافة الإسلامية» القائمة على - ما يسميه سيد قطب - «قواعد التصور الإسلامي»، والأدب الذي يتعارض مع هذه القواعد سواء كان هذا الأدب قبل الإسلام أو بعده وفي أرض الإسلام أو خارجها. ومن الجلي أن يمثل سيد قطب البدايات الأولى لـ «التصور الإسلامي» للأدب التي تتواصل مع الأجيال اللاحقة التي سلفت الإشارة إلى بعض أسمائها. ذلك التصور الذي ترتبت عنه مصاربة أعمال فكرية وفنية كثيرة، و«تكفير» مفكرين وأدباء بل والاعتداء عليهم واغتيالهم... وحصل كل ذلك باسم الدين لا باسم «نمط تأويلي» له. وسنعرض للموضوع ببعض التفصيل في الفصل المتعلق بـ «تنوير

## في ضوء التقابل بين الإسلام والجاهلية، أو المجتمع الإسلامي والمجتمع الجاهلي، يفهم التقابل الضدي بين الأدب الإسلامي والأدب الجاهلي

النص الديني» الذي ستركز فيه على الفكر المصري المستنير نصر حامد أبو زيد وما لحق بأعماله من «تشويه» بلغ حد تهديده في حياته وإجباره على الرحيل إلى خارج بلده.

وحتى نبقي في نطاق موضوع «نظرية الأدب الإسلامي» فتمتة أسئلة عديدة طرحها هذه النظرية في مقدمتها سؤال عن مدى أهمية الإقدام على دراستها وتمحيصها والكشف عن أبنية خطابها وألياتها الاستدلالية وعلى افتراض أنها تنطوي على أليات من هذا النوع أم أن «التصور الإسلامي» يستيق الأليات والبنيات ويكيفها بالتالي مع الأهداف المتوخاة من النظرية/ الأدب ضمن «أولويات الحركات الإسلامية» إذا جاز أن نوظف عنوان أحد كتب الداعية يوسف القرضاوي. وفي هذا الصدد يمكن أن نستحضر التساؤل الذي أبداه سعيد علوش في نص مقدمة كتابه حول «الداعي إلى تخصيص كتاب كامل لعمل ناقص أصلاً؟ لأنه - في نظره - لا أحد من «منظري» الأدب الإسلامي استطاع تقديم بناء معرفي قويم أو رؤية تستقيم فلسفياً. ثمة فساد أداة ومنهج «نظرية الأدب الإسلامي» بل إن صاحب الكتاب لا يتوانى عن الإشارة إلى ما يسمعه به «خرافات التأسيس» لـ «نظرية الأدب الإسلامي». إضافة إلى أن الأعمال المتصلة بالنظرية هي أعمال «ترويجية» تقف وراءها مؤسسات تدعمها وتوسع دائرة انتشارها. فقد ترتب عن العقائدية، في منحائها العام، «أدب عقائدي» يغلب المضمون... في مقابل «أدب خاص» يغلب الشكل والفن، وينظر إلى الأدب في «ذاتيته». وفي ضوء هذا التقابل يتحدد «الجهاد» أو «الإسلام المحارب»، الإسلام الذي يحارب في واجهة الأدب أيضاً. وفي هذا الإطار تتم - بلغة سعيد - «الهرولة في جميع الاتجاهات» (ص ٢٢٨) حيث «الواقعية الإسلامية» و«علم الجمال الإسلامي» و«المسرح الإسلامي» و«الإنترزام الإسلامي» و«الأدب الإسلامي المقارن»... وكل ذلك وفق «المنهج المعيارى» و«تجميل العقيدة بالأدب». ومن ثم يضيغ «التنظير» أو «التنظيرية» التي تضاد «العقائدية»، لأن أغلب «منظري» الأدب يعتقدون أولاً ثم يستدلون فيما بعد (ص ٢٩).

وبموازاة «المركزية العقائدية»، التي تنسرب في «نظرية الأدب الإسلامي» ثمة مركزة من نوع آخر هي قرينة «الانفلاق» أو «تجاهل» جميع الكتابات المتصلة

بـ «نظرية الأدب» في أساسها المعرفي وسندها الإپستيمولوجي، خصوصاً تلك التي تعد بمثابة مراجع في مجال «التنظير». هذا بالإضافة إلى عدم استشعار صعوبة «التنظير» من قبل المنظرين العقائديين بسبب من عدم اكتراثهم بالأساس الإپستيمولوجي للتنظير.

وفي السياق نفسه ليس من الغريب أن يتوقف الباحث المغربي عند كتاب عائض القرني «الحدأة في ميزان الإسلام» (١٩٨٨) الذي هو جدير باستجلاء معالم النظرية وطرائق استدلالها وأشكال تدبرها لـ «دلالات» الأدب الإسلامي في مقابل الأدب غير الإسلامي، إضافة إلى المؤسسة الداعمة للكتاب/ النظرية كما يتأكد من خلال تقديم «الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة العربية السعودية»، وفيما يقدم «رؤية شبه رسمية لموقف السلطة العقائدية» لـ «فضيلة الشيخ عائض بن محمد القرني» كما يصفه التقديم. وفي هذا الكتاب - كما يقول سعيد علوش - يصفى القرني حساباً مع الأسلاف الكبار من الشرق والغرب. وليس من المصادفة أن يتوقف سعيد علوش عند الفكرة ذاتها التي أثارَت جابر عصفور نفسه وأنبأها في كتابه «هوامش على دفتر التنوير» (ص ١٦٠)، تلك الفكرة التي تقود الحدأة بموجبه مجرد «نبات الحي اللاتيني في باريس، أو أزقة سوهو في لندن، عليها شعار الشاذين من أدباء الغرب الذين لا يكتبون أفكارهم إلا في أحضان المومسات أو تمثال ماركس».

وعلى مستوى آخر لا يخفى أن مفردة «الإرهاب» أخذت، في مفتتح الألفية الثالثة، وخصوصاً بعد أحداث الحادي عشر سبتمبر ٢٠٠١ التي هزت الولايات المتحدة الأمريكية أكبر قوة في العالم والتي هزت «حرماتها» التي لم تهتز منذ ١٨١٢، معنى مغايراً يسائر المعجم الأمريكي في سعيه فرض أي معانيه التي لا تفارق منطق «القوة التواصلية» التي تزكدها القوة الاقتصادية والعسكرية. ولعل هذا ما جعل اللساني المغربي عبد القادر الفاسي الغهري يقول في كتابه «اللغة والبيئة»: «...فلك أن تتحدث ما شئت عن «الشهداء» أو «المقاومين»، فإن اللغة تفرض مصطلح «إرهابي»، وتتبعه فيه كثير من لغات العالم. المعاجم صارت أمريكية وإن كانت ألفاظها عربية، فرنسية أو حتى إنجليزية» (ص ٩٧). لا أن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن الإرهاب واقع قائم في التاريخ العربي الإسلامي على مر

العصور، كما تؤكد ذلك دراسات كثيرة عنيت بالموضوع، أو بما يتصل به من تعصب فكري أو عنف ديني. ومن هذه الناحية فقد ظل الأدب العربي - موضوع هذا الفصل - في كل عصوره، ولا يزال، يواجه أشكال القمع المعقنة بالإرهاب، سواء في أسبابه أو في جمعها كما يقول جابر عصفور. وفي هذا السياق عالج جابر عصفور الموضوع على صعيد التراث العربي، في دراسة لافتة تحت عنوان لافت «بلاغة المقموعين» (١٩٩٢) عرض فيه لمظاهر الوعي النقدي والبلاغي بالقمع وفي موازاة ذلك «تجلياته الكتابية» في التراث نفسه، وكل ذلك في المنظور الذي

قاده إلى تبيان تعدد أسباب مبررات القمع الاجتماعية والسياسية والدينية وتبيان أشكال المقاومة بالحيلة والأمثلة والتورية والتخييل والتمثيل الكنانى والمراوغة باللغة الأيسوبية وحتى إن لم يكن الناقد قد خصص موضوعاً مستقلاً لموضوع «بلاغة المقموعين» فإن كتاباته المتفرقة وإشاراته المتعددة كفيلاً بتأكيد ثقل الموضوع داخل مشروع النقدى والفكرى.

وفيما يتعلق بالإرهاب، أو بالأدق مواجهة الإرهاب، وانطلاقاً من دائرة الأدب العربى المعاصر، فقد خص الناقد له كتاباً مستقلاً تحت عنوان مركزي «مواجهة الإرهاب» (وقد سلفت الإشارة إليه من قبل) وعنوان ثان فرعى «قراءات في الأدب العربى المعاصر» (٢٠٠٣). والكتاب في الأصل مجموعة من المقالات نشر أغلبها في عموده الأسبوعي بجريدة «الحياة» اللندنية ما بين ١٩٩٤-٢٠٠١. ومن الجلي أن

يشير الناقد، في مفتتح الكتاب، إلى أن الإرهاب يتصل - زوداً وبهتاناً - بالدين الحنيف، الإرهاب الذي تصاعدت وتائره بشكل متسارع منذ السبعينيات السادتية من قبل بعض المجموعات الدينية المتطرفة الموازية للدولة أو التي انقلب عليها حين رفعت شعار الدولة الدينية. وقد نتج عن ذلك - كما يشرح جابر عصفور - عنف لاهب بدائنه، في السبعينيات ذاتها، جماعة «الفتية العسكرية» (شباب محمد) سنة ١٩٧٤، ومضت فيه جماعة «التكفير والهجرة» سنة ١٩٧٧، وأكملته «الجهاد» التي أعيد بناؤها التنظيمي سنة ١٩٧٩ لتقوم بعملية اغتيال السادات (١٩٨١) التي

كانت أخطر عملية عنف سياسى شهدتها تاريخ مصر الحديث. وبعد ذلك تواصلت عمليات الاغتيالات التي بلغت ذروتها مع اغتيال المفكر العلماني فرج فودة في عام ١٩٩٢، ثم نجيب محفوظ الذي نجا بأعجوبة من محاولة اغتيال في عام ١٩٩٤. هذا بالإضافة إلى موجات تكفير المفكرين والأدباء والفنانين، ومصادرة أعمالهم ومنعها من التداول.

ويصل جابر عصفور بين القمع والتعصب، إذ لا فرق بينهما. فالقمع قهر وإذلال وإجبار، والإرهاب تخويف وترويع وتفزع، وكلاهما يلتقي في دلالات ممارسة العنف. فكل فعل من أفعال القمع ممارسة الإرهاب، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وأن القمع الفكرى كالإرهاب الفكرى له وجهان: وجه أول متصل بالدولة المستبدة التي تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، ووجه ثان متصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة أو المنفصلة أو المستقلة عنها في الأهداف والغايات (ضد التعصب، ص ١٢). وفي السياق نفسه يصل ما بين التعصب والقمع وعلى نحو يقضي به إلى استكشاف العلاقة القائمة بينهما (علاقة السبب بالنتيجة) وبالقدر نفسه استكشاف التلازم بين مجالتهما.

ويتصور صاحب الكتاب أن دور الأدب وازن على مستوى مواجهة الإرهاب العاصف. وتتحدد المواجهة عن طريق الكشف عن آليات الإرهاب ودوافعه، وعن طريق وضع شخصيات ودوافع وأفعال عنفهم الوحشى في مرايا الإبداع. وفي هذا الصدد يعرض لمضامين المواجهة المتمثلة في معالجة تنوعيات المثقف التقليدي المعادي للتحديث والتغير والتطور، مروراً برجل الدين المتعصب المتحالف مع سلطات الإستبداد ورموز الظلم الاجتماعى والسياسى، وانتهاء بتموذج المثقف الأصولي الذي انقلب إلى إرهابى في تداعيات الأحداث والتحولات. وعلى ذكر المصالحة سألقة الذكر تتوجب الإشارة - التي لا تفوت نباهة ناقد في حجم جابر عصفور - إلى أن الأعمال الإبداعية تقاوم الإرهاب باعتبارها أعمالاً إبداعية، وكما أنها تقاوم انطلاقاً من أدواتها أو تقنياتها المتفردة التي تنأى بها عن السقوط في الخطابات الإيديولوجية

## أن القمع الفكرى كالإرهاب الفكرى له وجهان، وجه أول متصل بالدولة المستبدة التي تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، ووجه ثان متصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة أو المنفصلة أو المستقلة عنها في الأهداف والغايات

المباشرة. ولا يحول هذا التقدير الجمالي للإبداع دون مواجهة الناقد (المحدث) للإرهاب من خلال آليات القراءة في سعيها إلى استخلاص دلالات النصوص المتأصلة في أفق الإستنارة

وعلى مستوى آخر يشدد الناقد على قلة المکتوب أدبيا بوجه عام في مواجهة الإرهاب الديني، بالقياس إلى المکتوب عن أشكال الإرهاب المدني والعسكري والمجتمعي. وكما يلاحظ أن الكتابة عن الإرهاب الديني، داخل الدائرة الأدبية دائما، ظلت أقل - كميا وكيفا - عن الكتابة التي واجهت الأشكال المدنية من الإرهاب السياسي والفكري، إضافة إلى أشكال التخلف الاجتماعي أو القمع الاجتماعي. وتتصل هذه القلة بمستوى الظاهرة التي تفرض نفسها على المسألة، خصوصا في سياقنا التاريخي الذي تزايدت فيه ضغوط المجموعات الدينية الأصولية منذ مطالع السبعينيات سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. وتنطوي الظاهرة على أبعاد لا تتصل بالمستوى الظاهر من العملية الأدبية أو الإبداعية التي تتلصق بتجليات هذا البطل أو ذاك وفي هذه الرواية أو تلك، وإنما تتصل بـ«البنية العميقة» للثقافة العربية المعاصرة ومكانة الأدب داخلها ومدى إسهامه على مستوى «التغيير». ومن ثم تماس البطل والمثقف كما يعرض لذلك ناقدنا في الفصل الأول (المدخل النظري) من الكتاب المعنون بـ«المثقف التقليدي إلى المثقف الديني» الذي يكشف فيه عن تصويره للأدب عموما والرواية خصوصا. وفي هذا الصدد يكشف عن انحيازها إلى النوع الروائي بالقياس إلى الأنواع الأدبية والفنية ذات الصلة بالإبداع في مواجهة الإرهاب. وفيما يتعلق بتصوره - وإن في متناه التطبيقية الغالب - فقد سبق له أن صاغه في كتابه «زمن الرواية» الذي سبق ظهور «مواجهة الإرهاب» بأربع سنوات (أي عام ١٩٩٩). ومن ثم ليس غريبا أن يصل تشكل الرواية العربية بشكل «الوعي المدني» للمدينة العربية الحديثة التي لا تزال تسعى إلى التخلص من بقايا التخلف على كل المستويات، وكل ذلك في المنظور الذي يقضي بناقدنا - وبلغه الناقد المجري جورج لوكاش - إلى وصل «الملحمة الكبرى» للرواية العربية بـ«ملحمة التغيير» في أبعاده المختلفة، إضافة إلى الصراع بين القديم والجديد الذي يظل قيمة مهيمنة داخل ملحمة التغيير.

وإذا كان الأنثروبولوجي كلود ليفي ستراوس يتصور أن الثقافة توجد خلفنا وأمامنا فإن جابر عصفور يقول إن المثقفين التقليديين يحيطون بنا من كل حذب وصوب (ص ٤٢). وكل ذلك في السياق الذي يفيد - بمفاهيم غرامشي التي يوظفها الناقد - أن كل طبقة اجتماعية تخلق لنفسها مجموعة من المثقفين، ووظيفة هذه المجموعة إشاعة الوعي الطبقي للجماعة وتأكيد هيمنتها الخاصة. وليس غريبا أن يفيد الناقد هنا من آراء المفكر الإيطالي غرامشي (١٨٨٥-١٩٣٧) الذي جدد في النسق الماركسي خصوصا من ناحية مفهوم المثقف الذي مال إليه المثقفون العرب بعد هزيمة العام السابع والستين التي لا تزال مستمرة إلى الآن كما يقول غالي شكري في كتابه «الخروج على النص» (ص ٨٢). وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأمر يتعلق بـ«المثقف المحدث» في مقابل «المثقف التقليدي» الذي يستند إلى إطار مرجعي ثابت أو بالأحرى «أطر مرجعية ثابتة» كما يضيف غالي شكري في كتابه سالف الذكر (ص ١٦٣). وهذا الإطار المرجعي الثابت هو الذي يجعل المثقف التقليدي (المترادف للإرهابي أو المتطرف الديني) متسلحا بتأويل اعتقادي يرفض التقدم ويعاديه، مما يجعله نقبضا للمثقف المحدث في سعيه إلى التقدم، وعلى هذا المستوى يلاحظ الناقد انحياز الرواية العربية إلى البطل المحدث أو المثقف المحدث. وإذا ما عالجت الرواية النماذج البشرية للمثقف التقليدي، كما يستدرك الناقد، فإنها تستند إلى منظور معالجتها للنماذج المنحازة للجديد. والنتيجة هي - بلغة عصفور - «شعوب ملامح نموذج المثقف التقليدي».

ومن الجلي أن الانحياز سالف الذكر مصدره المثقف المحدث ذاته الذي هو الصانع والمبدع الأساسي في كتابة الرواية. إضافة إلى أن هذه الأخيرة ظلت - منذ البداية - فن المدينة المحدث ومثقفها المحدث على السواء. ثم إن «الشعوب» سالف الذكر لا يتصل بالكتابة الروائية فحسب، أو النقد الموازي لها، وإنما بما هو أوسع، بالفكر العربي ككل أو بما ينهته جابر عصفور بـ«العقل العربي المحدث» الذي يقول عنه في نص خاتمة الكتاب بأنه. «ظل مشغولا باجتلاء صورته، باحثا عن أشباهه بالدرجة الأولى، غير منشغل بالقدر نفسه بنقائضه التي تتجلى في نماذج لم تزل من الدرس والتفكير الواعي للمكونات ما يتناسب وحضورها المقاوم لحضور هذا العقل المحدث.



ولذلك ظل نموذج المتطرف الديني، أو الإرهابي، بوصفه نمودجا للحد الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه المثقف التقليدي المعمم، بعيدا عن بؤرة التأمل الذي يغوص عميقا في الشخصية التي ينظوي عليها النموذج، والوعي الذي يتجسد به». وهذا ما يفسر ندرة الدراسات النقدية للخطاب الديني وندرة المسألة الجذرية للفكر الديني ولو على بعض مشاريع «نقد العقل العربي»... وعلى هذا المستوى لا تزان الأعمال التأسيسية والإشكالية لمثل هذا النقد لصيقة بأسماء محدودة كمحمد أركون ونصر حامد أبو زيد وأودنيس

وقد تأكد انحياز الرواية العربية الحديثة للمثقف المحدث، في نظر صاحب «أنوار العقل»، منذ جيل الرواد (طه حسين، العقاد، المازني، توفيق الحكيم)، وذلك من خلال

ما يعرف بـ«الرواية الشخصية» التي تحولت إلى نوع من أنواع السيرة الذاتية، وفي المنظور الذي أخذ يفصح عن تزايد الهوة بين البطل المحدث ومجتمعه المتخلف في علاقات الفص وتواصل الانحياز نفسه في إنتاج الجيل الطالع مع بدايات الحرب العالمية الثانية، وعلى نحو أخذ يكشف عن اتساع عوالم البطل وتنوعه، ويقف نجيب محفوظ - في نظر عصفور - في الصدارة بتركيزه على شخصية «المثقف المحدث الواسطي»، وقد تواصلت تنويعات المثقف المحدث، خصوصا المثقف المحدث المسجون الكاشف عن التعارض الجذري القائم بينه وبين الدولة السلطوية، وكل ذلك في إطار ما يعرف بـ«أدب السجون» أو بتعبير جابر

عصفور «اتجاه تعرية الأجهزة القمعية للدولة السلطوية». إن ما سلف ذكره جدير بأن يكشف عن تحيز نافذنا إلى النوع الروائي الذي يفرضه سياق التحولات التاريخية والاجتماعية، إلا أن ذلك لا يحول دون انفتاح الرواية على أنواع أخرى يقع في مقدمها من السينما والمسلسل الدرامي التلفزيوني والمسرح والقصة وغيرها من إبداعات «المرايا» التي تؤدي - في نظره - «دورا مزدوجا» (ص ٢٩). ولذلك فإن جابر عصفور، وفي غمرة تفرغه للتخوير، خصص كتابين مستقلين للشعر: «استعادة الماضي» (٢٠٠١) و«ذاكرة للشعر» (٢٠٠٢). وعلى الرغم من انخراط بعض الشعراء في مواجهة الإرهاب فإن الناقد يستبعد الشعر عن دائرة المواجهة. ويرجع ذلك إلى الفعل

الإبداعي للمقاومة الشعرية الذي يظل محدودا مقارنة بالأنواع السابقة، علاوة على دوائر تلقي الشعر التي تظل بدورها محدودة مقارنة بالرواية خصوصا في صلة هذه الأخيرة بشاشتي السينما والتلفزيون مما يجعل دوائر تلقيها أوسع بكثير من دوائر تلقي الشعر المحدودة. هذا بالإضافة إلى ما ينهتج جابر عصفور بـ«الكتابة المؤداة»، على شاشات السينما والتلفزيون التي توميء بدورها إلى مجال اتساع تداول الرواية. ومن ثم فإن بعض الأفلام مثل «الإرهابي» الذي عرض لأول مرة في الثاني عشر من مارس ١٩٩٤ واتخذ من جريمة اغتيال المفكر العلماني فرج فودة منطلقا للدراما، ومسلسلات مثل مسلسلات أسامة أنور عكاشة ووحيد حامد ويعدهما محمد جلال... كلها كان لها تأثير واسع نتيجة اتصال التلفزيون بملايين الناس.

ولسنا في حاجة الآن - وفي ضوء ما سلف - إلى التأكيد على صيغة «زمن الرواية» التي كان جابر عصفور أحد النقاد البارزين الذين عملوا - وعلى أساس من مجمل التبدلات الأدبية والثقافية التي أومأنا إليها من قبل - على تكريسها داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر سواء من خلال كتابه «زمن الرواية» الذي ضم مقالاته التي نشرها في جريدة «الحياة» اللندنية على مدار التسعينيات أو من خلال الملف الذي كرسه لها - تحت الصيغة ذاتها (أي زمن الرواية) - في مجلة «فصول» القاهرة (المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣) حين

كان يرأس تحريرها. ولعل هذا ما يدخل في نطاق «النقد الحداثي» في سميه إلى الإستجابية إلى آفاق العصر ومبادئه «في الاستنارة». ومن ثم ليس من المصادفة أن تهيم الرواية - رغم ندرة تعاطيها لنموذج المتطرف الديني - داخل القراءات الناعمة لكتاب «مواجهة الإرهاب» المغاير حقا لكتيب عديدة تعنى بدراسة الرواية، خصوصا تلك القراءات التي تتكشف عنها النزعة المنهجية الغالبة في أحيان وأحيان كثيرة. فكتاب جابر عصفور أوثق صلة بسياقات الحاضر وأسئلة اللاهية.

وفي هذا الإطار يدرس راية «الزلازل» للطاهر وطار (١٩٧٤) وقصة «أقظها» ليوسف إدريس (١٩٨١) ورواية «المهدي» لعبد الحكيم قاسم ورواية «الأفيال» لغنحي

## إن نشأة الرواية العربية هي ذات صلة بحركة الاستنارة، ولذلك فإن العودة إلى التنوير هي بشكل من الأشكال عودة إلى بعض نماذج القصة في الأدب العربي

غانم (١٩٨١)، بل ويخصص لكل واحدة منها حيزاً كبيراً مقارنة مع رواية «الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار نفسه (١٩٩٥) التي خصص لها حيزاً صغيراً في المحور الأخير الذي عنوانه «بين السينما والمسرح والرواية». وفي السياق نفسه لا ينبغي أن نتغافل عن إشارات المتكررة إلى روايات أخرى التي تصب في دائرة «مواجهة الإرهاب»، خصوصاً روايات العملاق نجيب محفوظ مثل «المرايا» (١٩٧٢) التي كرسها لسيد قطب و«التنظيم السري» (١٩٨٤) و«يوم قتل الزعيم» (١٩٨٥) و«صباح الورد» (١٩٨٥). ولا يبدو غريباً، كذلك، أن تتفاوت النصوص السابقة على مستوى مواجهة الإرهاب وعلى النحو الذي تتكشف عنه نظرة جابر عصفور الهيراركية التي بموجبها يميل إلى رواية «الزلال» والتي يرى في نص الفاتحة أنها «تظل رواية علامة، لا توازنها؛ رواية مماثلة في الهدف أو مشابهة في المنظور أو مقارنة في دائرة الرؤية» ويضيف أنها لا تزال «الرواية العربية الوحيدة التي تجعل من البطل الديني المتطرف بطلاً، لا ينافسه في الحضور أحد غيره، وتفوق في وعيه وفي لوعه بما لا يكشف عن مكونات هذا الوعي، ويضعنا في حضرة عقلية التطرف من داخلها، ونرى أنيتها الدفاعية، وسياقات عقلنتها وتبريرها لما تفعل، ولما تراه بمثابة الصواب والحقيقة». عكس قصة «اقتلها» ليوسف إدريس التي عرضت للإرهابي من الخارج وفي الحيز المحدود للقصة القصيرة. ورواية «الأفيال» التي نظرت إلى الإرهابي بوصف «نتيجة»، مما جعلها تكثر بالكشف عن الأسباب التي أدت إلى تشكيل المتطرف دون أن تجعل من اكتشاف الوعي الذاتي للإرهابي مهما الأول. والشئ ذاته سقطت فيه مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس والتي يعالجها الناقد بطريقة لا تقل أهمية عن معالجة الروايات سابقة الذكر... إلخ. وخلصته أن رواية «الزلال» تظل «العمل الأدبي الاستثنائي في تقديم شخصية المتطرف الديني من داخله، وبما يسمنا صوته، ويفتح لنا المغلق من أبواب شعوره». ومعنى ذلك أن الطاهر وطار تلافى «القالبية الخارجية» في التعامل مع شخصية الإرهابي، مما جعله يرقى به إلى مصاف «المنطمة» بالمعنى الذي يعطيه جورج لوكاش حيث «الخاص» الذي يعبر عن «العام». ولا يفوت الناقد أن يعرض للأسباب التي حققت هذا الاستثناء، ويردها إلى أن الطاهر وطار درس في

الجامعة الدينية «الزيتونة» التي مكنته من الإطلاع على الدراسات العقلية التقليدية الإنشائية ومن الإخاطاط بمنأج مثل شخصية «بو الأرواح» التي يعرض لها في «الزلال». والظاهر أنه ليس صاحب «الزلال» بمفرده من درس في جامعة «الزيتونة»، فالجيل الأول - في الرواية الجزائرية - «جيل الثورة» كما ينفته البعض - الذي ضم الطاهر وطار إلى الراحل عبد الحميد هدية ورضا حوحو... كله من من تونس ودرس في هذا البلد، ومعنى ذلك أن المكان غير كاف بمفرده لرصد فريدة الطاهر وطار. ويبقى السؤال الذي يفرض نفسه علينا بإلحاح هنا. هل النصوص التي انتقاهما جابر عصفور تعكس بمفردها «مواجهة الإرهاب» أم أن هناك نصوصاً أخرى لا تقل أهمية على مستوى التعبير عن «شرف المواجهة»؟ وألا يمكن لنا أن نعترض هنا ببعض نصوص الراوي واسيني الأعرج ومن داخل الجزائر ذاتها التي يميل جابر عصفور إلى وطارها أو بالأحرى «وطارة»؟ وفي أي سياق يمكن أن نضع - وعلى سبيل التمثيل - نص واسيني الأعرج «سيدة المقام» (١٩٩٥) الذي لم تجرأ دور نشر عربية على نشره عدا «دار الجمل» في ألمانيا والذي ترجم عن الفرنسية تحت عنوان مغاير «دم العذراء» (Le Sang du vierge)؟ وأليس واسيني الأعرج من عانى أكثر من الإرهاب نتيجة الوضع الإسلامي المتأزم في الجزائر؟ وأليس هو من قال في نص حوار مطول معه: «كنت كلما أنهيت رواية أقول للإرهابي: ها أنا قد أتممت روايتي فماذا أنتم فاعلون؟» (مجلة «عمان»، العدد ١٩٦، ص ١٦). إلا أن ما يشفع لنا قدنا هو مفهوم «المنطمة» الذي استند إليه، وفي منظور يتجاوب مع دلالة «التمثيل» التي تؤكدنا النصوص التي انتقاهما ناقداً اعتماداً على منظور منهجي يسعى إلى استنطاق المركز الدلالي للنص الروائي القائم على تعارضات التخييل والتمثيل والتحقيق ومشاكلة الواقع ورم كانت الملاحظة التي تفرض ذاتها بقوة هي ما يتصل بالوجه الآخر للإرهاب، أي الوجه غير المتصل بمجموعات التطرف الديني وإنما بأجهزة الدولة القمعية. ومن هذه الناحية فإن الرواية العربية غنية بمنأج كثيرة من هذا النوع، ولا يفوت جابر عصفور - في نطاق رحابة تصورات - أن يشير إلى منأج مصرية دالة عليها مثل «الكركنة» لنجيب محفوظ و«العسكري الأسود» لبوسف إدريس و«تلك الأيام» و«حكاية تو» لفتحي غانم و«تلك

الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«الزيتني بركات» لجمال الخيطاني. أجل إن هذه النماذج تقود إلى «المثقف المحدث» الذي انتقد الناقدا الرواية العربية (العقل العربي بوجه عام) على تميزها إليه مقارنة مع تعاملها مع «المثقف التقليدي» الذي لا يزال حضوره شاحبا. إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن موضوع المثقف المحدث ينبغي أن يقيّد - وداخل النص الروائي - على مستوى الكشف عن «الإرهاب الشامل» الذي تمارسه الدولة إلى جانب المجموعات الدينية المتطرفة. ثم إن استحضر الدولة، ومواجهة الإرهاب الذي تمارسه، يعكس بحق ما نتعته بعض الكتابات الصحفية (المهاجرة بشكل خاص) بـ«المواجهة الشاملة» التي نتحدث عنها في الفصل الأخير المتعلق - في جانبه الأكبر - بموقع سؤال الدولة في مشروع جابر عصفور التنويري.

وقبل أن نختم الحديث عن دور الإبداع في مواجهة الإرهاب عموما، والرواية خصوصا، لا بأس من الإشارة إلى ما كان قد أبداه الناقد الفلسطيني فيصل دراج في قراءة لكتاب «مواجهة الإرهاب» حول مدى استطاعة الأدب العربي - في هامشاته - مواجهة إرهاب تنتجه «مراجع صلبة» و«مكيئة وطيدة»؟ (جريدة «الحياة» السندنية، ٢٤/٣/٢٠٠٤). ولا بأس من الإشارة إلى ملحوظة ثانية، وحتى إن كانت ذات بعد نقدي صرف، فهي لا تخلو من دلالات الإستنارة. وتفضي بنا هذه الملحوظة إلى مكانة القصة في الأدب العربي وبالتالي دورها في النهضة العربية. ومن هذه الناحية فإن نشأة الرواية العربية هي ذات صلة بحركة الاستنارة، ولذلك فإن العودة إلى التنوير هي بشكل من الأشكال عودة إلى بعض نماذج هذه القصة، يقول جابر عصفور في كتاب «زمن الرواية»: «إننا نتحدث كثيرا عن «التنوير» في السنوات الأخيرة، ربما أكثر من اللازم، خصوصا بعد أن اختلط الحابل بالنابل، وأصبحت كلمة «التنوير» من الموضوعات البراقة والبضاعة المفيدة. ومع ذلك فما أقل ما نتذكر، إذا ما تذكرنا أصلا، أن رواد التنوير العربي الحديث هم رواد القصة العربية الحديثة...» ويضيف: «والحق أن نشأة القصة العربية مرتبطة إلى أبعد حد بحركة الاستنارة العربية، وذلك في سعي هذه الحركة ويبحثها عن فن نوعي مغاير، يتولى تجسيد وعيها المحدث، وإشاعة قيمها الجديدة بين جمهور الأفندية الواعد والطليعة النائية

الرائدة» (ص ٨٠). ولا يزال هذا التصور غير متداول في ساحة النقد العربي عدا عند بعض الأسماء القليلة مثل الناقد فيصل دراج في كتابه «نظرية الرواية والرواية العربية» (١٩٩٩).

وفي هذا السياق قاد البحث عن جذور الاستنارة وأصولها صاحب «زمن الرواية» إلى التشديد على رواية «غابة الحق» التي نشرها صاحبها الرائد المجهول فرنسيس فتح الله المرائش (١٨٣٥-١٨٧٤) للمرة الأولى عام ١٨٦٥ في حلب الشهباء. وقد قاده إعجابه بها إلى إعادة نشرها من جديد ضمن سلسلة «الكتاب للجميع» (العدد ١٥) من منشورات دار المدى (٢٠٠١) بعد أن مهد لها بمقدمة مركزة ودراسة مطولة تحت عنوان «غابة الحق» حلم الدولة المدنية. والظاهر أن الاستنارة التي يشدد عليها جابر عصفور متضمنة في النص، ولا تفصح عن نفسها بالطريقة التي تعكسها قراءة عصفور. فالتأويل يبدو جليا، ويتناغم مع «الرمزية التمثيلية» التي هي قرينة «المنحى الإصلاحي» في النص. وقد قاد «الوعي المدني» الذي تصوغه «غابة الحق» في مواجهة «مملكة التوحش»، نائقينا إلى عدها أول رواية عربية مخالفا بذلك «الاطمئنان النقدي» الذي تم تكريسه منذ كتاب يحيى حقي «فجر القصة العربية» (١٩٦٠) الذي «هايل» - حسب تعبير عصفور - الجميع بتاريخ فجر القصة الذي يبدأ من الحرب العالمية الأولى ولا يجاوزها إلى ما قبل ١٩١٤. أي سنة نشر رواية «زينب» لصاحبها محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦). وقد عاد الناقد ليعالج الموضوع ببعض التفصيل في كتابه «أوراق ثقافية» (ص ٣٠٩-٣١٩). إلا أن ما يبدو جليا، في نقاشه بخصوص فجر القصة، أنه يستند إلى تصور ثقافي لا يكتثر «المستوى الجمالي» أو «الفني» بتعبير يحيى حقي. ويتأكد هذا التصور أكثر في أئفنا تعامله مع نص فرح أنطون «الدين والعلم والمال» (١٩٠٣) الذي يخصص له جزءا مهما من كتابه «أنوار للعقل». ويعد هذا النص الأخير - وبسبب من التمثيل والأمثلة - «رواية قصيرة» مع أنه أقرب إلى «البحث الفلسفي الاجتماعي» على حد تعبير فرح أنطون نفسه. وفي هذا الصدد يتبدى لنا فكر الأنوار الذي يوجه قراءات الناقدا للنصوص الإبداعية، بل يوجه فهم الإبداع ذاته في هذه النصوص. ومن ثم يفقد الإبداع وكأنه جزء من ميراث التنوير.

# الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح

## التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي

### مفيد نجم\*

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي ما جعل المصطلح يشير في دلالاته إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية للكتابة والعمل، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي - إن لم نقل غيابهما - الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه، حتى أن الكثير من الكتابات والكتابات العرب كانوا يضعون الأدب الذي تكتبه المرأة مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل.

إن فهم المصطلح على هذا الأساس قد دفع بالعديد من الكتابات إلى رفضه، لأنهم وجدوا فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية للكتابة من أجل تكريس وضع المرأة القائم، وإعاقة عملية اندماجها في المجتمع<sup>(١)</sup>، في حين رأت كتابة أخرى أن الحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومقتل لقضية الأدب، كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخياً<sup>(٢)</sup>.

لقد توزعت مواقف المرأة/ الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف، أولها الموقف الرفض كلية له، وقد تميز هذا الموقف بالسرعة في رفض المصطلح منذ بدايات طرحه للتداول، بسبب الحساسية الخاصة

إن غياب التحديد  
الدقيق والكامل  
لمصطلح الكتابة  
النسوية، وغياب  
الاطار النظري  
المصاحب قد ساهم في  
شيوع مفاهيم  
مختلفة، منها ما  
يُطرح حول وضع  
النص النسوي مقابل  
النص الرجالي،  
بحيث يتم تقسيم  
الأدب على أساس  
الهوية الجنسانية  
لمنتج النص.

\* ناقد من سوريا.

التي ولدها عند الجيل الذي استطاع أن يكرس حضوره الإبداعي وشهرته الأدبية، كما هو الحال بالنسبة للأدبية غادة السمان، على الرغم من كون الشهرة التي حققتها جاءت من خلال أعمالها التي عبرت عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليد المتخلفة، التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها ومشاعرها وهواجسها، حيث لعبت المرأة دور البطلة في قصصها وروايتها المختلفة، وكانت واضحة في تعبيرها عن قهرها وعذاباتها، وتوقها وأحلامها، واكتشافها لجسدها.

الموقف الثاني تمثل في الوسطية، فهو يقرّ من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وجعلتها أسيرة شروطها، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة، وتشكل محددات للأدب الذي تكتبه، أما الموقف الثالث فهو الذي تلقف المصطلح، وراح يتبناه في طروحاته، ويدافع عنه محاولاً توطيته في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومحدد، والحقيقة أن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي عند الكاتبات والناقدات العربيات، المدافعات عن شرعية المصطلح، لم يكن بعيداً عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وهي الحركة التي تشكلت في نهاية النصف الثاني من ستينيات القرن العشرين في نفس المرحلة، التي كانت تشهد فورة في المناهج النقدية الصدايكية وما أثر على عملية استقبال النقد النسوي، وأدى إلى تجاهله مرحلة من الزمن، لا سيما في الوسط النقدي الأكاديمي الغربي.

لم يكن هناك تباين واختلاف بين أشكال التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب، وهذه الأشكال عند الكاتبات العربيات، إذ اتخذ هذا التعاطي نوعاً من الرافض الكامل، وآخر من الاعتراف الموقت، وكان الموقف الثالث هو الموقف المتحمس والمدافع عن مفهوم الكتابة النسوية، ولاشك أن هذه المواقف المتباينة قد استندت إلى خلفيات ثقافية وسياسية، فالموقف الوسطي المتمثل في التيار المعترف بوجود

خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة ومعاناتها الطويلة، هو التيار المستند في وعيه ورويته إلى أساس إيديولوجي ماركسي سواء أكان تيار الكاتبات العربيات، أو الكاتبات الغربيات، وقد عرف هذا التيار بالتيار المادي الذي اهتم بكيفية ظهور مفهوم الأنوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية. لقد جاء استخدام المصطلح في الثقافة والأدب العربيين في مرحلة كان فيه النقد النسوي في الغرب يؤسس لقاعدة نظرية للكتابة النسوية، الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته، وأسس النظرية والمنهجية، وسيمر أكثر من عقد من الزمن على شيوع استخدامه حتى تظهر الكتابات النقدية العربية، التي تؤسس له نظرياً، وتعمل على التعرف بمفاهيمه وأدواته، ومرجعياته النقدية والمعرفية المختلفة، كما ستساهم عمليات الترجمة المتزايدة للكتب المهمة بدراسة تاريخ المصطلح، ورموزه النقدية والأدبية، واتجاهاته، وواقع الحركات الأدبية والنقدية النسوية وتياراتها وعلاقتها مع العلوم الإنسانية الأخرى دور هام في مجال استيعاب حدود المصطلح ودلالاته، ومفاهيمه وطروحاته، ما أدى إلى زيادة فاعلية النقد النسوي، بدوره في الكشف عن الثيمات والعلامات التي تمنح النصوص الأدبية التي تكتبها المرأة/ الكاتبة ملامحها الخاصة. وبعد عقد التسعينيات من القرن العشرين الماضي، هو عقد فورة الكتابات النسوية، لا سيما في مجال الرواية والنقد في مصر والمغرب ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي.

ان اتساع مساحة تداول المصطلح، وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربيين ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال ادراكهن لخصوصية وضعهن كنساء في مجتمع أبوي، ولبلابة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية، وإغنائها، وتعميم معناها وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمق فاعلية هذه الممارسة، ويثري تقاليدها وقيمها وقد تواكب كل هذا مع تطور واتساع الحركات النسوية في المجتمع العربي وتزايد دورها في الثقافة والحياة الاجتماعية والسياسية.

ستبقى لأن هذه الممارسة لن تنظر وتحصر وتوضع لها رموزها الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة).

وجدير بالذكر أن محاولات تعريف ما هو نسائي من قبل رائدات النقد النسوي بدأت في عقد السبعينيات من القرن الماضي.

وتذهب الناقدة النسوية البريطانية إيلين شوالتر إلى الربط بين مفهوم الخصوصية في الكتابة النسوية، واختلاف الحياة التي تحياها المرأة والواجبات المنوطة بها، حيث ينتج عن ذلك لما ترى «مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وأن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة» (٧) ص ١٩٨، وإذا كان

الخيال هو الملجأ المشترك بين هذه الكتابات، فإن ثمة أنماطاً وموضوعات، ومشاكل وصوراً معينة تجمع بين هذه الكتابات من جيل إلى جيل أيضاً، وهي تحدد المراحل التي مرت بها الكتابة النسوية، مرحلة المحاكاة للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها المهيمنة، ثم مرحلة الاعتراض والاحتجاج على هذه التقاليد، والقيم، وأخيراً مرحلة اكتشاف الذات، وقد أطلق على المرحلة الأولى تسمية «المؤنثة» وعلى الثانية تسمية «النسوية»، وعلى الثالثة «الأنثوية».

إن هذا الاختلاف في المصطلح، وفي تحديد مضمونه ومعناه قد انتقل إلى الممارسة النقدية النسوية العربية، فقد برز الاختلاف والتباين حول أربعة مفاهيم هي «المؤنث» و«النسوي» و«الأنثوي» و«النسائي»، ولذلك لا بد من تحديد معناها لإزالة اللبس، أو التداخل بين حدود ومجال اشتغالها الدلالي بغية ضبط المصطلح، وتحديد معناها الدلالي والمفهومي، خاصة وأن هذه الإشكالية حاضرة في اختلاف الناقديات النسويات على استخدام المفهوم الواصف للكتابة المرأة/ الكاتبة، حيث تلعب المرجعيات الفكرية التي تستند إليها الناقدة النسوية دوراً أساسياً في تشكيل منظورها إلى مفهوم الكتابة النسوية، وبالتالي في تحديد طبيعة الرؤية لهذه

وكما عانت الكاتبات النسويات في الغرب من مشكلة تعريف كلمة النسوي وتحديد معناها الدلالي، فإن الكاتبات العربيات واجهن نفس المشكلة، لاسيما على صعيد مصطلحي «النسوي»، و«الأنثوي» فقد رأيت بعض الناقديات النسويات أن كلمة «النسوي» هي المصطلح الذي يجب استخدامه لتوصيف كتابة المرأة/ الكاتبة، في حين أن ناقديات أخريات طالبن باستبدال مصطلح «النسوي» بمصطلح «الأنثي».

وقبل الحديث عن التمايزات التي تقيمها الناقديات النسويات بين المصطلحين على المستوى النظري والدلالي، لا بد من استعراض تاريخ الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وطروحات أهم مثلياتها نظراً

للتأثير الذي مارسه على الحركة النقدية النسوية العربية، والدور الذي لعبته في صياغة مفاهيمها ومنطلقاتها، وأسسها النظرية والاجرائية.

لقد كان ظهور النقد النسوي في الغرب مترافقاً مع صعود الحركات النسوية الاجتماعية والسياسية والثقافية، وحاول هذا النقد رغم هجومه على النقد السائد باعتباره محكوماً بثوابت ومحددات نظرية ذكورية أن يفتح على النظريات المابعد بنوية، وأن يتمثل معطياتها ومفاهيمها وإنجازاتها كالتحليل النفسي اللاكاني، والتفكيك، وقد استخدمت النظريات

والمناهج الفاصدة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي البيولوجي، اللغوي، التحليل النفسي، والثقافي، واشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة/ الكاتبة، وإذا طالبت إحدى رائدات هذا الاتجاه بضرورة أن تعبر عن كل ما لديها، وما تشعر به (٤)، فإنها أكدت أن ما كتبه المرأة (هو دائماً نسائي، لا يمكنه إلا أن يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه، لكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي). (٥)

وتؤكد هيلين سكسو من جهتها أن (من المستحيل أن نعرف الممارسة النسائية للكتابة، وهذه استحالة

## لعبت المرأة دور البطلة في قصصها ورواياتها المختلفة، وكانت واضحة في تعبيرها عن قهرها وعذاباتها، وتوقها وأحلامها، واكتشافها لجسدها

الكتابة والموقف منها، مع العلم أن هذه الاشكالية يواجهها النقد النسوي في الثقافتين العربية والغربية في الآن معاً.

إن قضية ضبط المصطلح، وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعتبر من القضايا الاشكالية البارزة في المناهج النقدية الحديثة وما بعد الحديثة، وهي ترتبط بتعدد التيارات، والاجتهادات النقدية داخل النظرية الواحدة، وكذلك بتعدد المرجعيات التي تستند إليها هذه التيارات والمناهج في صياغة رواها ومفاهيمها وأدواتها، وكذلك فإن هذه القضية لا تخص النقد

النسوي وحده، ولا تدل على ضبابية الرؤية

وتبانيها في حقل الممارسة النقدية النسوية فقط، بل هي تطال جميع المناهج والنظريات النقدية بتياراتها ومسمياتها المختلفة.

لقد رفضت الناقدة العراقية نازك الأعرجي، التي تعتبر واحدة من الناقداً النسويات المجتهدات استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية،

لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها (ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به، وتنضبط إليه). (٨) ص ٣٦، ولغظ الأنثى (يستدعي على الفور وظيقتها الجنسية، وذلك لفرد ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية). (٩) ص ٣٩.

وبناء على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربيين، تدعو الناقدة إلى استخدام مصطلح آخر، هو مصطلح الكتابة النسوية، لأن هذا المصطلح (يقدم المرأة والاطار - المحيط

بها- المادي والبشري والعرفي والاعتباري... الخ- في حالة حركة وجدل) (١٠) ص ٣٥. وكما هو واضح فإن الناقدة الأعرجي تسعى إلى صياغة بديلة تحرر المصطلح من حمولته الدلالية في مجال تداوله العام في الحياة الاجتماعية والثقافية، وليس انطلاقاً من مفهوم لغوي/ معرفي، ذلك أن الحساسية تجاه توظيفاته واستخداماته هي التي تدفعها إلى البحث عن مصطلح بديل.

والغريب أن الناقدة تكشف عنوان كتابها «صوت الأنثى:

دراسات في الكتابة النسوية العربية» عن الاختلاط والتداخل في استخدام مفهومي الأنثى والنسوية في هذا العنوان، فإذا كان العنوان الأول «صوت الأنثى» يدل على هوية الأنثى وما يحمله ذلك من دلالات الضعف والرقّة والاستسلام - كما تقول- فإن العنوان التالي يحدد مفهوم الكتابة النسوية، ما يدل على الأزواجية، وضيق الحدود بين المفاهيم المطروحة للتداول في مجال النقد النسوي، وفي كيفية صياغة المفاهيم وضبط المصطلح النقدي

في مجال آخر تجدي الناقدة استفهاماً من مقاومة الوسط الثقافي العربي لمصطلح الكتابة النسوية، حيث أدى ذلك إلى عدم تفحص المصطلح وترشيده وتأميله، ثم تحاول أن تشرح دواعي وأسباب ومقاومة المرأة/ الكاتبة للمصطلح (وللنوع والتسمية والوصف، «النسوي»، لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار «الفئة» الموصوفة بجنسها إلى فضاء «النصف المشترك» المجرد من جنسه، إلا أنها في الوقت نفسه تدرك في قرارة وعيها أن ذلك لن يحقق إلا لفظياً، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه «نسوي») (١١) ص ١٢.

وتقترح الذكورة زهرة الجلاصي استخدام مصطلح «النص الأنثوي» بدلاً عن مصطلح «النص النسوي»، أو الكتابة النسوية، مؤكدة على التعارض القائم بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، فمصطلح النص الأنثوي (يعرّف نفسه استناداً إلى آليات الاختلاف، لا الميز، هو في غنى عن المقابلة التقليدية «مؤنث/ مذكر» بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستفز الجميع- النص المؤنث ليس «النص النسائي» ففي مصطلح نسائي «معنى التخصيص الموهي بالحصص والانغلاق في دائرة جنس النساء» بينما ينزع «المؤنث» الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباري في تصنيف الإبداع احتكاماً لعوامل خارجية على غرار

## ضرورة التمييز

### بين مفهومي

### نسوي ونسائي

### عند الحديث

### عن الأدب الذي

### تكتبه المرأة،

### لكي لا يتم

### تصنيف ذلك

### الأدب

### على أساس

### هوية

### منتجه

جنس المبدع» (١٢) ص ١١ .

ويتيمز النص الأنثوي عند الناقدة بالرفض للانطلاق من أي تصنيف مسبق كما يتميز بوجود علامات «مونث» في تشكيل تعبيراته، إضافة إلى تعرفه على نفسه (من خلال حركة، ممارسة فعل الكتابة، ويمكن مقارنته اعتماداً على قانون افتراضي مؤقت، وقصد رصد المختلف فيه). (١٣) ص ١١.

وبعد أن تقدم نقدها لما طرحته بعض الناقداً من تساؤلات جوهرية بخصوص المصطلح ، تشير إلى أن الناقدة رشيدة بنمسعود (اتجهت إلى رد الاعتبار إلى المصطلح، وتخليصه من التأويلات الخاطئة،

لكنها لم تحدد المفاهيم الإيجابية الممكنة لمصطلح «نسائي» رغم أنها تخطت المظهر الخارجي لغاية توجيه التحليل نحو مقارنة النص الذي كتبه المرأة من الداخل، وحددت خالدة سعيد من جانبها صفات فعل الكتابة عند النساء، واعتبرت الخصوصية) (١٤) ص ١٢.

وتطرح الجلاصي تساؤلات منهجية حول مفهوم الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء ، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق بهذه الخصوصية، على أن هناك أكثر من سؤال يفرغ من تلك التساؤلات يتعلق بمغزى المصطلح وعمومية معناه الدلالي، وبشكل أكثر وضوحاً هل يكفي أن يكون كل أدب تكتبه المرأة هو أدب نسائي؟

وكما أشارت الجلاصي إلى غياب تحديد معنى المصطلح الدلالي، تحديداً واضحاً وتاماً من قبل الناقدة رشيدة بنمسعود، فإن بنمسعود تنطلق في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد عليه في عنوان الكتاب الرئيسي، مبينة أن (علاقة المرأة بالممارسة الأدبية، والمكانة التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبيعتا سيرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع الذي تبذل من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، ولزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك، يستمد منها الرجل/ المبدع إنتاجه الفني) (١٥) ص ٧.

ويمتد مجال الاختلاف والتباين في المصطلح إلى مفهومي النسوي والنسائي، فالذكورة شيرين أبو النجا في كتابها «نسوي أو نسائي» تطرح إشكالية التمييز بين المفهومين منذ العنوان، وهي تطالب بضرورة التمييز بين مفهومي نسوي ونسائي عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، لكي لا يتم تصنيف ذلك الأدب على أساس هوية منتج الجنسية، ولهذا «تلتزم التفرقة دائماً بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي)» (١٦) ص ٨.

وعلى أساس هذا التحديد الذي تقدمه أبو النجا لمفهوم النص النسوي، والذي تؤكد فيه على حضور المرأة في نصها باعتبارها ذاتاً فاعلة، فإنها تكثف علامات وخصائص ذلك النص عندما تصفه بأنه (النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والانطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيراً هو الأنثوي الذي يشغل الهامش) (١٧) ص ٨-٩.

يستند تحديد مفهوم النص النسوي على علاقته مع الأنثوي في أشكالها وتجلياتها المختلفة، ودلالات وجوده، ومسح الرؤية المعرفية والوجودية للمرأة على أن يكون هناك تمثيل وتحويل لكل هذا إلى علاقات نصية، تجعل ذلك النص يمتلك لعلاماته ورواياته وأشكال مقارباته النصية/ الجمالية والفكرية والتعبيرية لرؤية المرأة إلى ذاتها ووجودها، وإلى العالم المحيط بها وعلاقتها معه.

إن الناقدة أبو النجا لا تكتفي بتحديد مفهوم النص النسوي، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك عندما تسعى إلى تجاوز ما سبق وأشارت إليه بعض الكتابات النقدية النسوية حول سمات وخصائص النص النسوي، وذلك من خلال التأكيد على تمثل الوعي الفكري والمعرفي النسوي في هذه الكتابة، نظراً لأنه (قد يكون هناك بعض التقنيات الملحوظة كالبوليفونية) (تعددية

## تعترف الناقدة

### بمعنى العيد

## بخصوصية الأدب

### الأنثوي، على

## أن لا تعد خصوصية

### طبيعية ثابتة، بل

### هي ظاهرة تجد

### أساسها في الواقع

### الاجتماعي،

### التاريخي الذي

### عاشته المرأة



الأصوات) واللامركزية النصية وهيمنة فكرة المكان، إلا أنها تقنيات ليست قاصرة على النصوص النسوية (١٨) ص ٩، ولتوضيح رؤيته لذلك النص، تستعين بما قدمته الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا، والمتمثل في اشتغال تلك النصوص على الفجوات والمسكوت عنه، واللامثل في الخطاب، باعتباره النسوي وكذلك بتعريف سيكسو الناقدة النسوية الأمريكية للكتابة النسوية، التي ترى أنها (تتشكل في الثغرات التي لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية) (١٩) ص ١٠، وتضيف أن النقد النسوي لا يشكل منهجاً قائماً بذاته، لأنه منهج انتقائي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له.

إن هذه الانتقائية التي تسم النقد النسوي بها، لا تقتصر عليه، فهي تطال المناهج النقدية الأخرى بشكل أو بآخر فالبنوية استفادت من علم اللغة السويسري، ومن نظرية التحليل النفسي الفرويدي والدراسات البيولوجية، والنظرية الماركسية، وهو ما يفسر تعدد الاتجاهات والتيارات داخل النظرية البنوية، وكذلك الحال بالنسبة للمناهج النقدية الحديثة وما بعد الحديثة الأخرى.

### في الموقف من المصطلح:

عرضنا بداية لإشكالية المصطلح، والاختلافات القائمة بين الناقداً النسويات حوله، وأشرنا إلى المواقف المتعارضة حيال مفهوم الكتابة النسوية أساساً بين النساء/ الكاتبات، والتي اتخذت ثلاثة مستويات، أولها الموقف الرافض لمقولة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسوي كمفهوم خاص، فالناقدة يعني العيد رغم اعتبارها مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرير المرأة، وإغناء وعيها، وتعميق تجربتها في الحياة، وإقامة علاقة جمالية مع الواقع، فإنها ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية (لأنها تعوق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي، والتي منها الأدب) (٢٠)، إلا أنها تعود لتعترف بذلك الخصوصية، على أن لا تعدّ خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي، التاريخي الذي

عاشتته المرأة (٢١) وفي ضوء هذا الفهم تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية.

وتشترك الكاتبة المغربية خاتمة بنونة مع الناقدة يعني العيد في هذا الموقف، إذ تعترف بوجود هذا التصنيف عند الجيل الجديد من الكاتبات، وما يقدمه من وجهة نظر بهذا الخصوص، إذ يكون هذا (التصنيف مبرراً، لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكاراً متطورة، ويقدم الوضع ضمن منظورات واقعية وحديثة) (٢٢) ص ٥٢، فهي تربط بين الخصوصية والعوي الجديد بالخصوصية عند هؤلاء الكاتبات الجدد، لكنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه (التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية) (٢٣) ص ٥٣.

وفيما تؤكد بنونة على عدم ثبات هذه التصنيفات، فإن الناقدة بنمسعود تقف على الضفة الأخرى عندما تحدد خصائص الكتابة النسوية، التي تميزها عن كتابة الرجال، حيث يأتي في مقدمة تلك الخصائص الوظيفية التعبيرية، التي تؤكد على دور المرسل وهذا يجعلها تصل إلى إجمال رأيها في الكتابة النسوية، التي تتميز بحضور مرتفع نسبياً لدور المرسل، إلى جانب حضور الوظيفية اللغوية (التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته، تمكن من المحافظة على السروابط والعلاقات الاجتماعية) (٢٤) ص ٩٤، وتتجلى الوظيفية اللغوية عبر الاطناب والتكرار كما تقول. وتتفق أغلب الناقداً النسويات على أن وجود الخصوصية في الكتابة الأدبية النسوية، يرتبط بوجود وعي نسوي عند الكاتبات من النساء، إذ لا يكفي أن تكون المرأة هي كاتبة النص حتى يمتلك النص هذه الخصوصية، ولعل هذا الاشتراط هو الذي يدفع زهرة الجلاصي إلى ربط تلك الخصوصية في الكتابة النسوية بتوفر علامات «المؤنث» فيها.

وينطلق الناقد الدكتور عبدالله محمد الغدامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط فيه توفر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها

## إن الخصوصية لا بد أن تصدر عن وعى محدد لدى المرأة/ الكاتبة

أرضية نقد اللغة النسوي، الأمر الذي يجعل من المتعذر (أن نستعملها «اللغة» وسيلة لصياغة خطاب تحرري (لأنها) تعدد مسبقاً موقع المرأة، ووظائفها داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وابقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه) (٢٩) ص ٢٦.

إن غياب التحديد الدقيق والكامل لمصطلح الكتابة النسوية، وغياب الأطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يُطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص، ولتصحيح هذا الفهم الخاطئ تبين الناقدة نازك الأعرجي أن (الرجل هو المجتمع، والمرأة ليست سوى فئة فيه، وهي لم تحقق انجاز كونها «فئة» إلا في العصر الحديث) (٣٠) ص ١٠.

وتعرف سارة جامبل في كتابها- النسوية وما بعد النسوية- مفهوم الأنوثة بأنه (مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها وغاية القصد منها جعل المرأة تمثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها) (٣١) ص ٣٧.

وتلتقي جامبل في هذا المفهوم مع الناقدة الأعرجي التي تطرح نفس المعنى لمفهوم الأنوثة، ويسبب ذلك تعنون جامبل كتابها بـ«النسوية وما بعد النسوية».

وفي حين تستند المنطلقات الأساسية للنسوية الفرنسية على توزيع محدد للهويات الجنسية، ويجعلها تقوم على ثنائية متعارضة ذكورة/ أنوثة، فإن النقد النسوي الأمريكي/ البريطاني يميز بين الجنس والنوع على اعتبار أن الجنس هو مسألة بيولوجية، والنوع كـ(الأنوثة) هو تصور اجتماعي، أما التيار التحليلي النفسي فيقول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان، ومتداخلان تداخلاً كبيراً، وتحدد سارة جامبل مفهوم الكتابة الأنثوية بأنه مصطلح يقتصر

وبوجودها، لأن (هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولفته ويعقلينه، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة. إنهن نساء استرجلن، وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً، إذ عزز قيم الفحولة في اللغة... من هنا تصبح كتابة المرأة- اليوم- ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف، أو من حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمرؤفة هنا، وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً) (٢٥) ص ١٨٢.

إن هذه الخصوصية لا بد أن تصدر عن وعي محدد لدى المرأة/ الكاتبة، إلى جانب إدراكها (أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول «أناها»، والبحث عن الحرية) (٢٦)، وتطالب رشيدة بنمسعود بضرورة (البحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم) (٢٧)، لكنها أية لغة هي التي تتحدث عنها بنمسعود، هل هي اللغة السائدة التي يرى الغدامي بأنها لغة جرى تذكيها بالكامل مبنى ومعنى؟ أم هي اللغة التي استطاعت المرأة أن تكسر قاعدة التذكير فيها وتعمل على تأنيثها، لكي تجعل وجود المرأة داخل هذه اللغة وجوداً حقيقياً وأصلياً؟

هذا السؤال هو الذي يدفع الناقد الدكتور عبدالله إبراهيم إلى توسيع حدود هذه العلاقة، لتشمل بعدين أساسيين، هما البعد الداخلي المتمثل في علاقة المرأة بذاتها وعالمها الخاص، والبعد الخارجي أو العلاقة مع العالم الخارجي، مع التأكيد على الاتصال الوثيق بين هذين البعدين، إلا أن هذه العلاقة (بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الاكراهات التي مارسها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة، ومتعوجة وملتبسة لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي) (٢٨).

وفي كتاب - الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش- يؤكد الدكتور محمد أفاية على الطابع الذكوري للغة، ما يحول بين المرأة، وجعل هذه اللغة وسيلة لصياغة خطاب تحرري للمرأة، وبذلك يتقالمع في طروحاته مع طروحات الدكتور الغدامي، على

بالبصاف القارة المنسوبة الى مفهوم الأنوثة في الثقافة والمجتمع العربيين. مع التأكيد على أن الحمولة الدلالية لأي مصطلح أو مفهوم ترتبط بالمفاهيم النظرية العامة التي تقوم عليها أية نظرية، وتؤسس من خلالها لنسقتها المفاهيمي والنظري والاجرائي الخاص بها.

## المراجع

- ١ - مساهمة المرأة في الانتاج الأدبي - د يمني العيد - مجلة الطريق - العدد ١٧٩٥ نيسان (أبريل) ١٩٩٥
- ٢ - القبيلة تستجوب القبيلة - غادة السمان - حوار مع غيف حنا - منشورات عادة السمان - بيروت ١٩٨١ - ص ١٢١
- ٣ - الثقافة العالمية - العدد ٧ - السنة الثانية، المجلد الثاني - نوفمبر ١٩٨٢ - المجلس الأعلى للفنون والآداب - الكويت
- ٤ - فرجينيا وولف - الثقافة العالمية - العدد ٧ - المرجع السابق
- ٥ - فرجينيا وولف - الثقافة العالمية - العدد ٧ - المرجع السابق
- ٦ - النسوية وما بعد النسوية - سارة جاميل - ترجمة أحمد الشامي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٢
- ٧ - صوت الأنثى - نازك الأعرجي - دار الأهلالي - دمشق ١٩٩٧
- ٨ - صوت الأنثى - نازك الأعرجي - دار الأهلالي - المرجع السابق
- ٩ - صوت الأنثى - نازك الأعرجي - دار الأهلالي - المرجع السابق
- ١٠ - صوت الأنثى - نازك الأعرجي - دار الأهلالي - المرجع السابق
- ١١ - النص المؤنث - زهرة الجلاصي - دار سارس - تونس ٢٠٠٢
- ١٢ - النص المؤنث - زهرة الجلاصي - المرجع السابق
- ١٣ - النص المؤنث - زهرة الجلاصي - المرجع السابق
- ١٤ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود - دار أفريقيا الشرق ١٩٩٤
- ١٥ - نسائي أم نسوي - د شيرين أبو الفجا - منشورات مكتبة الأسرة - القاهرة ٢٠٠٢
- ١٦ - نسائي أم نسوي - د شيرين أبو الفجا - المرجع السابق
- ١٧ - نسائي أم نسوي - د شيرين أبو الفجا - المرجع السابق
- ١٨ - نسائي أم نسوي - د شيرين أبو الفجا - المرجع السابق
- ١٩ - مساهمة المرأة في الانتاج الأدبي - د يمني العيد - مجلة الطريق - المرجع السابق
- ٢٠ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود - المرجع السابق
- ٢١ - علامات في الثقافة العربية - بول شاولوف في حوار مع خاتنة بنونة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩
- ٢٢ - علامات في الثقافة العربية - بول شاولوف - المرجع السابق
- ٢٣ - علامات في الثقافة العربية - بول شاولوف - المرجع السابق
- ٢٤ - علامات في الثقافة العربية - بول شاولوف - المرجع السابق
- ٢٥ - المرأة واللغة - د عبدالله محمد الغدامي - المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء ١٩٩٦
- ٢٦ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود - المرجع السابق
- ٢٧ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود - المرجع السابق
- ٢٨ - الرواية النسائية والجسد الأنثوي - د عبدالله إبراهيم - مجلة عمان العدد ٢٨ أ (أغسطس) ١٩٩٨
- ٢٩ - الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة ولهاشم - د محمد أفاية - دار أفريقيا الشرق - بلا تاريخ
- ٣٠ - صوت الأنثى - نازك الأعرجي - المرجع السابق
- ٣١ - النسوية وما بعد النسوية - سارة جاميل - ترجمة محمد الشامي - المرجع السابق
- ٣٢ - قنصية وما بعد النسوية - سارة جاميل - المرجع السابق
- ٣٣ - دليل النقاد الأدبي - د ميجان الرويلي ود سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء - الطبعة الثانية عام ٢٠٠٠

استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسوية، التي نبعت من نسوية الناقداات الفرنسيات المعاصرات أمثال ايجاري ويسيو وكريستيفا (٣٢) ص ٣٢٢.

إن هؤلاء الناقداات يمثلن التيار الوسط، الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والانوثة مواضع للذات تشكلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط. ويستخدم الدكتوران ميجان الرويلي وسعد البازعي في معجم - دليل النقاد الأدبي - مصطلح النقد النسوي/ النسائي، ويحمل أهم سماته في أربع سمات هي (تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمات الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي... وينسب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية، والاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي... ومحاولة ارساء صبغة التجربة الأنثوية المتميزة أو «الذاتية الأنثوية» في التفكير والشعور... ومحاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالها والأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق (الحكي)، والمكتوب وبنيّة الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية) (٣٣) ص ٢٢٤ - ٢٢٥.

ويعد هذا التعريف طرح اشكالية التداخل بين مفاهيم النسوي والنسائي، والأنثوي والأنثى، ولاشك أن هذه الاشكالية ناجمة عن اعتماد الكاتبين على المرجعيات النقدية النسوية الغربية وما تطرحه من إشكالات على صعيد التعريف والتحديد لمعاني هذه المفاهيم الأربعة، حيث انتقلت قضية المصطلح من النقد النسوي الغربي الى الممارسة النقدية النسوية عند الناقداات النسويات العربيات، وهي قضية لا تنفصل عن قضية ضبط وتحديد المصطلح في النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية في النقد الغربي، والتي انتقلت من ثم الى النقد العربي.

ونظراً لشبوح استخدام مصطلح «الكتابة النسوية»، وكثرة تداوله عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، وفي النقد النسوي فإننا نؤثر استخدامه عند الحديث عن هذا الأدب، وعن مثاليه ورموزه، وسماته وأليات اشتغاله وتعبيره، خاصة وأن مفهوم النسوية لا يحيل الى أية دلالة جنسية، كما لا يتضمن أي معنى يتعلق

# بنية النص وبنية المجتمع في السرد الليبي الحديث

## صلاح الدين بوجاه\*

ما فتئت فكرة العلاقة بين النص ومجتمعه تثير اهتمامنا، وتغرينا بالنظر والتحميص، وكنا قد تعرضنا إليها في عمل مقارن بين الرواية العربية والرواية الفرنسية في تونس<sup>(١)</sup> فضلاً على دراستها في فصول متفرقة مستقلة<sup>(٢)</sup> أو عبر ما نسهم به بين الفينة والأخرى في بعض المجلات المتخصصة. والملاحظ أن الصلة بين النص والمرجع صلة ثرية جداً، والقول فيها متشعب بسبب الغموض الكبير الذي يكتنفها، وبسبب تداخل مقدماتها ونتائجها.

وكان الدكتور صبري حافظ قد تعرض إليها ضمن دراسته القيمة الموسومة بـ«جماليات الحساسية الجديدة والتغيير الثقافي»<sup>(٣)</sup>.

ولقد لفتت الرواية الليبية انتباهنا في العامين الأخيرين لما تمتاز به من سعة وطرافة وتناول للألوان المحلية، خاصة أننا كنا قد نظرنا في روايات عربية مختلفة (تونسية، ومصرية، وسورية وسودانية) باستثناء القطر الليبي. فرأينا دعم بحثنا بشطر من هذا التراث المهم عسى أن يمهّد ذلك السبيل أمامنا لأنشاء بحث حول نماذج عديدة متنوعة من الرواية العربية في دراساتنا المقبلة.

والملاحظ أن الرواية الليبية قد لبثت مجهولة نسبياً، أو قل بقيت غائبة عن مجال الدراسة الشرقية والمغربية رغم بروز أعمال كبار بأعمالهم الفريدة، التي تعتبر اليوم من أفضل الروايات العربية على الإطلاق.

ونجنح ههنا إلى ثلاث بنيات اجتماعية نساثلها. وهي على التوالي: بنية الصحراء، وبنية القرية، وبنية المدينة. ولقد أعثرنا البحث عليها داخل الروايات المدروسة بكيفيات غير مرتبة،

في روايات ابراهيم الكوني تنسج العناصر الطبيعية أحلافا مع العناصر الانسانية، فيكون العناق بين البشري والحيواني، وعوالم الجماد الساحرة المتحركة بعد أن تطهرت من عبودية المكان وملكية الأشياء، وفي السياق ذاته تشير الى أن معاني التكفير عن الخطيئة حتى لكانها البؤرة الأساسية التي تنبثق منها الأغراض، واليهما تعود المعاني، تعضدها فكرتا الهلاك والظاهرة، أو قل الهلاك المطهر من أدراخ الخطيئة.

\* كاتب من تونس

لهذا ميزنا بعض عناصرها عن البعض الآخر لغايات منهجية، وعرضناها تباعاً عسى أن نعود إليها في خاتمة البحث بالمساءلة والاستنتاج.

ولقد ركزنا أمرنا في نماذج دالة من أعمال إبراهيم الكوني، وأمين مازن، وخليفة حسين مصطفى، عسى أن نتمكن من البحث في وجوه التقارب والتباعد بين بنائاتها النصية - والرؤية العميقة المتحكمة فيها- والبنى الاجتماعية المختلفة التي ولدتها، والمحلية على البنية العامة للمجتمع الليبي، في نهاية المطاف

### غنائية للصحرَاء

يقتاز إبراهيم الكوني بحضور روائي قوي، لا بالنسبة إلى نظرائه الليبيين فحسب، إنما مقارنة بالروائيين العرب على وجه العموم والاطلاق فهو مقروء من قبل الغربيين- بعد ترجمة أعماله إلى لغاتهم(٤) - ونصومه شائعة في البلاد العربية شوعاً حسناً، فضلاً عن كثرتها وتنوعها.

فقد عاد الكوني إلى الصحراء الليبية يسائل أسرارها ويستفهمها عن مغلفاتها. لهذا أنطق حيوانها، وأسند الأفعال إلى نباتها، وحاطب كائناتها الخفية من وراء حجاب؛ والحق أن الفضاء الذي تتحرك داخله هذه الشخصيات يغطي الجنوب الليبي ليشمل بلاداً شاسعة هي بلاد الطوارق المعروفين بالملثمين، والذين يؤثرون في الغالب حياة الرحل ويأمنون التوطن لهذا لبؤوا في ترحال دائم بين جنوبي الجزائر، والبلاد الليبية، وشمال مالي والنيجر.

في هذا الخضم من الإقامة والترحال تضي جميع أعمال إبراهيم الكوني التي تستقرئ تاريخ السلالات القائمة والبايدة، وتعرض أساطيرها، وتؤم إلى عقائدها وخصائص مخيالها.

وقد رأينا أن نركز النظر هنا في روايتين نرى أنهما تمثلان أهم الخيارات الأسلوبية، والسردية، والمعنوية لثني يبنين عليها خطابه الروائي: ألا وهي التدرج(٥) والخسوف [بأجزائها الأربعة](٦).

وستتقرب في هذا السياق البنية الروائية، وأهم الشخصيات، وأبرز الأغراض، مستفهمين عن الخصائص العامة التي تسماها وتمكنا من التماس وجوه التقارب أو الثنائي بين البنية الاجتماعية والبنية النصية المتولدة عنها.

والملاحظ أننا في هذا القسم الأول، مع إبراهيم الكوني، نقأتى لدى خصائص المجتمع الصحراوي الذي تصدر عنه الروايتان الكوني وتستندان إليه. وهو ذو سمات مميزة تتعرض لبها في الإبان ونخصص القسم الثاني من المقال لدراسة بنية المجتمع القروي مع أمين مازن... وهو المجتمع الذي حافظ على بنيتها الأولى،

حتى بعد أن دخل تجربة طرابلس المدينة الكبرى أما خليفة حسين مصطفى فنجنح إلى الجزم بأن روايته-وليالي نجمة خاصة- تمثلان بنية مجتمع مدني، بكل سماته الجامعة المانعة فالروائيون الثلاثة يفتخرون، كل من زاوية الخاصة، المجتمع الليبي، ويمكن أن يمثلنا نموذجاً دالاً على المجتمع العربي الواسع، لذلك فالترتيب عند تجربة كل منهما سهل الانقياد إلى نتائج ملائمة ضمن الأسبوعية التي أخذنا بها أنفسنا.

فرواية «التبر» تقع من حيث بنيتها الظاهرة، في ٣٢ فصلاً، مقسمة حسب حركة «المهري الأبلق» (٧) لا حسب حركة الفارس. وقد يكون أسناد الكوني الحركة إلى الحيوان الأعجم منسجماً مع ما ورد في العهد القديم: «ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم. موت هذا كموت ذاك، ونسمة واحدة لكل، فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل» (٨) وهي قولة يصدر بها الكوني نصه هذا، فتقتل مع قولة ابن فضل الله العمري المستخرجة من كتاب «ملكة مالي وما معها»... نصاً استهلالياً محايداً(٩). ونود في هذا السياق أن نشير إلى هوامش الصفحات التي يعتمدونها المؤلف في إبراز بعض الشروح والتعليق، ونعقبرها هامة جداً، وهي ترد للغايات التالية

- التعريف ببعض الأماكن
- التعريف ببعض سلالات الأبل
- ترجمة مقاطع بعض الأناشيد البربرية (من لغات الطوارق)
- للتعريف ببعض العادات، مثل ضرورة الانتساب إلى الخال في مجتمع أمومي

أو - الأحالة على ابن عربي في «الفتوحات المكية»(١٠) ونجنح إلى اعتبارها جميعاً بمثابة الفصل الإضافي الذي يدعم الفصول المعلنة بالتقديم والتعليق والتفسير والإضافة. لهذا نسجل قيمة النصوص الحافظة(١١) في الرواية ومعاينتها لظاهر النص وإسهامها في اكساب بنيتها شكلاً خاصاً.

وتتخذ رواية الخسوف [إلنتر- الواحة- أخبار الطوفان الثاني- نداء الوفاق] البنية ذاتها بالفصل بين «فصول» أو «تصديرات» و«تعاليق»... إضافة إلى تنوعيات خاصة من قبيل:

- بمثابة خاتمة(١٢)
- تجميع الفصول ضمن أبواب عامة (الواحة- الخروج/ العراف/ العشارب/ الخلاص الأول/ الخلاص الثاني) (أخبار الطوفان الثاني: النبع/ القرو/ الطوفان) (نداء الوفاق: الغيب/ الغياب/ الحفيد/ الجد/ الحكماء/ الديدان/ القربان/ النار والرماد/ لو كان الضمير رجلاً/ حساب الدنيا وحساب الآخرة/ السر/ نداء الوفاق/ لعنة الاسم/ الصلوة/ الوقفة).

- جميع التعقيبات لدى نهاية الفصل (الوادة مثلا جمعت التعقيبات في الصفحة الأخيرة) (١٣)

تقضي بنا هذه الملاحظات الى الانتباه الى وجود بنية اثيرة عند ابراهيم الكوني، استخلصنا سماتها باعتماد روايتي الثبر، والصوف. ولكنها شائعة في أغلب اعمال السردية، موصولة بالبنية المعيقة التي يقوم عليها عالمه القصصي. ومن أسسها ينبغي أن نشير الى.

- اعتمادا عالم الطوارق والصحراء، واستنادا الى أساطيرهم ولغاتهم، وجنوحه الى ترجمة بعض أقوالهم او تفسير عاداتهم.

- اعتماده سردا دائريا غير محدود ببداية او نهاية، فالفصول موصولة بعضها ببعض الآخر، وما يهاهم الفصل بينها إلا لغايات منهجية شكلية، كان يمكن الاستغناء عنها بالوحدة العميقة للعمل الفني، ونحن في غنى عن الإشارة الى مساهمة هذا الشكل لبنية الصحراء غير النهائية.

عليه فمن اليسير ان نقرر أننا، من حيث البنية ازاء نص فرد يختلف عما ألفنا من نصوص تقليدية، ومن نصوص حديثة (١٤) أيضا، فهو يتخذ سبيلا خاصة به، هي - في نهاية المطاف - سبيل ابراهيم الكوني في بناء الرواية.

ولعله في هذا الخيار الفني يتمثل قوله «رالف أمرسون» التي صدر بها رواية الوادة (وهي الجزء الثاني من الرباعية).

«سأرسل راحتي يدي بأيدي الآخرين الذين يقفون على يميني وعلى يساري، واحمل مكاني في الحلقة البشرية كي أعمل وأتألم، لأن حديسي علمني: على هذا النسق فقط تستمثل هاروية الصمت بالأصوات. أنا أعرف ما هي هذه الهاروية» (١٥)

ان هذا التصور القائم على الوصل بين التبعات والمقضي الى تحرك الكائن في محيط غير محدود، محيط الصحراء التي ابتدعت الصفر، هو الذي يميز الشخصية القصصية عند ابراهيم الكوني.

لهذا تبدو شخصية موصولة الجذور بممالك النبات والجماد، بل لعلها في أحايين كثيرة من صلب هذه الممالك. لهذا فمن قبيل الإلف والعادة أن يكون المهري الأبلق بطل رواية «الثبر»، ومن معهود الأمور أيضا أن تكون أولى روايات رباعية «الصوف» قد انبثت على موت تانس سليلة القمر التي انتقلت من الصحراء بتفجيرها النبع الذي روى عظام أخيها اطلانتس وغير وجه الأرض.

بعدا يجد المتقبل نفسه مباشرة في صلب كائنات ميتولوجية تجعل مبدأ الصراع يمثل المنطق الذي عليه يبنى كل شيء. وهو فيما نرى منطق يوناني يختلف كثيرا عما تسره العقيدة الاسلامية من انسجام وتوافق بين الكائن السماوي والكائن الأرضي.

في رواية «البئر» تعود الكواكب للنأمر على القمر، وتغمر امبراطورية اطلانطيد بالفيار، وتبدي حضارتها.

أما بئر اطلنطيس الذي ظل تحت امرة القمر فقد خضع لفترات نزوب، وظل بشر الصحراء الزرق تحت جبروت الطبيعة. لهذا اقبلوا عليها ينسجون خرافات نبلهم من رمالها، ويخيطون أساطيرهم من نردة مائها!

بعد عشرات الآلاف من السنين تنفذ الصحراء انتقامها الأخير، فتتضب البئر. على مثل هذا التجاذب بين الكائن الانسي وكائنات الطبيعة.

في رواية «الثبر» يحدث تلازم مطلق بين «البطل» و«المهري الأبلق» الذي تلقاه هدية من زعيم قبائل «أمجار» الصحراوية وهو لا يزال مهرا صغيرا، فيلبث الكائن الانساني لامها خلف الكائن الحيواني يعدل من غلوانه، ويصلح أخطاءه، ويوجه يمينه ويسره... الى درجة حدوث تبادل للوظائف صريح يجعل المتقبل يستفهم عن هذه «الخطايا» الكثيرة التي يقع فيها الأبلق فتودي به الى احد أمراض الابل الفسيحة. ألا تكون هذه من خطايا الانسان؟ أو ... ألا يكون الكائن الحيواني قد وقع فيما يقع فيه الانسان عادة؟ أو لانه قد سبق الانسان الى الوقوع فيما يخشى؟

قصيرا ما هنالك ان انتلافا غريبا يحدث بين الكائنين يجعل قدر أحدهما موصولا بقدر الثاني، فهو سابق عليه، او لاحق في أحيان أخرى... لكنه في حالاته كلها مشدود اليه عبر ثنائية الخطئية والحرية التي تتخطى هنا معانيها الجنسية القريبة لتصبح من قبيل ارتهاق قلب الانسان لعلائق الدنيا: البنية، الزواج، الابوة، والصدقة والزعامة، والمال والكسب.

حول الانسان والحيوان والصحراء، التي تتخطى هنا معنى الفضاء لتكون شخصية (١٧)، مسهمة في الأحداث، تنشأ كوسموغونيا (١٨) شاملة قائمة على الصراع بين الأرضي والباطني، حتى لكان الألهة لا تظن السماء، انها تنبثق من باطن الأرض ضمن شقعية شاملة من التواصل، [والتواصل المفقود] بين الكائنات: تراثها، ومائها، وانهارها، وهوائها، الأمر الذي يجعلنا ازاء بنية غير نهائية، هي بنية المجتمع الصحراوي الموصول بالفصول الأربعة، والعناصر الأربعة، والتفجرات غير المنظورة التي ترجع علل الأحداث كلها الى «اليلة الصوف» (١٩)، وهو تأويل جوهري بالنسبة الى احداث الرواية بكاملها المرتبطة بتحرك الكواكب، ويحركه القمر على وجه الدقة والتحديد.

الإنسان، والثراب، والصفر، والجمال، والخيمة، والأوتاد، وكماة البراري، والودان (٢٠)، والوادة، والمطر، والعقارب السوداء،

معروضة جميعها فوق خلفية من الأحداث السحرية المنغمسة في أحداث التاريخ العثماني، وبداية الاحتلال الإيطالي.

من وظائف الفواعل في هذه الروايات أن تنسج العناصر الطبيعية أحلافا مع العناصر الانسانية، فيكون الغناق بين البشري والحيواني، وعوالم الجماد الساحرة المتحركة بعد أن تطهرت من عبودية المكان وملكية الأشياء

وينجح في السياق ذاته إلى أن تنشر إلى أن معاني التكفير عن الخطيئة هي الأخذة بجماع الأمر في كل من التبر، والقصور، حتى لكأنها البؤرة الأساسية التي تنبثق منها الأغراض، وإليها تعود المعاني، تعضدها فكرتا الهلاك والطهارة، أو قل الهلاك المظهر من أدران الخطيئة.

على مثل هذا الثالوث يدور الأمر كله في روايات تتغنى بالصحرَاء، وتجعل منها مصدر الأفكار الكبرى، والأساطير والدياسات لا مصدر الحر، والنعش، والحشرات السامة فحسب. إذ سلطنا بهذا أمكن أن نبوب المعاني الفائقة في الصخوف بشكل متدرج.

ففي «البشر» تتفق الكواكب على أن تفر وجه القمر بالغبار، فتغنف الصحرَاء انقصاصها في لمحة تدمج الحاضر والأسطورة، وتمكن السارد من عرض أحداث متتالية عبر قرن من زمان. أما «الواحة» فتعني في رمزيتها العميقة الاستقرار والعبودية، لهذا يكون الانتماء إلى الواحة إحياء بقبول التنازل عن الحرية، ولهذا فإن «أمود» يترك الواحة ليموت في الصحرَاء، أما الهاربين من العطش فتحاربهم اللعنات ويتمكن السارد أيضاً من استعراض عقود من الاستعمار العثماني والاحتلال الإيطالي.

أما أخبار الطوفان الثاني فرواية تقوم على فكرة أن الماء يظهر الأرض من الظالمين والأشرار ويبقي القلة المؤمنة، وهي من المواضيع الميتولوجية المتكررة التي تعتمد فكرة الطوفان. ويتواصل عرض السارد لفكرة الحرية الموصولة برغبة الليبيين في الخلاص من الإيطاليين. هكذا تلبث نداء الوقواق- وهي رابعة العناصر في هذه الرابعية الكبرى- متضمنة معاني رحلة الإنسان الكبرى عبر الزمان والمكان، مختزلة لطور من أطوار تاريخ الصحرَاء الاجتماعي والثقافي والوجودي.

هكذا نقف على سمة مميزة لبنية النماذج المدروسة ولوظائف شخصياتها، ولأهم المعاني المتداولة فيها، تلك التي نروم اختزالها في فكرة الصحرَاء وما يحف بها من مفاهيم الحرية

## والانطلاق والرحابة والاطلاق

فالجمتمع الصحراوي الذي أسهم في تكوين مخيال العشائر، وأسهم في تكوين مخيال إبراهيم الكوني، هو الذي يسهم في جعل الرؤية العميقة المتمكنة في هذه الروايات رؤية غير متناهية، منسجمة مع حركة العناصر وتعاقب المشاهد المتماثلة فوق الرمال، وعدو المهاري إلى ما لا نهاية له، وتتالي الفصول... حتى أن المكان والزمان يندغان في كيان غير انساني واحد، هو كيان «الفضاء» الذي شمل كل شيء ويحيط بكل شيء. فيشعر الإنسان بأنه مجرد جزء محدود ضمن سعة اللامحدود التي تأخذ به، بل تطوح به بعيداً عن كيانه، وتصوراته، وأماله، وأحلامه.

هكذا نسجل تقارباً صريحاً بين البنية الصحراوية- بل وبنية المهبال الصحراوي- والبنية النصية المنبثقة والمتأينة عنها. ولا نكف في أن هذه المستخلصات الأولى تيسر العبور نحو استفسهات أوسع، لا تتعلق بابراهيم الكوني فحسب. إنما تتخطاه لمساءلة الرواية الليبية عموماً، في صحرانها، وقراها، ومدنها الكبرى؛ مع روايين آخرين

## مسرب من القرية إلى المدينة

تتشعب مسارب- أمين مازن- تشعب الحياة... وتسير إلى غايات شتى تخفي بصاحب السيرة، وتعب عن تاريخ البلاد. كما تخفي بالبلاد، ثم تنفر إلى روافد متعددة منها التزويبة ومنها العاطفية ومنها الشعبية العامة. وفيها الكثير من التصوف انتماء وشهادة.. وتاريخاً.

للسير في بعض هذه المسارب- بأجزائها الثلاثة (٢١) رأيت أولاً أن أحيل على مداخلها. وهي على التوالي ثلاث توطشات، أو قل توطنة للمدكتور- عبدالله ابراهيم- وقراءة أولى لمحمد الفقيه صالح، وإشارات لأمين مازن ذاته:

فتوطنة الدكتور عبدالله ابراهيم تحيل على قراءة تميز بين السيرة والتاريخ... للذين ظلا متلازمين في حوار شفاف بحيث تحكما في مسار النص حتى نهايته... احتفاءً، بالذات والمكان والتاريخ. فيكون النص عبارة عن ثلاث دوائر توطر بعضها البعض، وتحتوي بعضها البعض، وتتداخل فيما بينها، ألا وهي:

- دائرة الذات: شخصية الطفل/ الفتى/ الشاب

- دائرة المكان: شخصية القرية/ المدينة / الوطن

- دائرة التاريخ: شخصية البلد في العالم.

تجمع بين هذه الدوائر تجربتان، التجربة الذاتية للمؤلف، ثم التجربة التاريخية الحديثة للبلاد... وتتمازجان في وحدة وأطار.

## التصور القائم على

### الوصل بين

## التباعدات والمقضي

## إلى تعرك الكائن في

## محيط غير محدود،

## محيط الصحرَاء

## التي ابتدعت

## الصفر، هو الذي

## يميز الشخصية

## القصصية عند

## ابراهيم الكوني

للكتاب مجال الهمس التدريجي ببعض من سمات تتعلق به، أو قل تتعلق بصاحب السيرة، المحقق به غيابيا في هذا المصنف. فنصرح بأنه قد قدم على استحياه، أو أنه قد ولج عالم سيرته في هدوء الانسان الذي يدخل العالم قبل الخلق وقد شاقني أن أتأمل هذا الدخول الهادئ الواصل وأنا أدير في الذاكرة شطرا مما أعرف من سير ذاتية شتى [بعضها عربي وبعضها غربي] كانت كثيرا ما تجعل من صاحبها بطلها الأول، منذ سطورها الأولى

لقد تمكن أمين مازن من نسج حلف سردي متين عبر التدرج الذكي الذي أفضى الى ولوج دنيا كتابه ولوجا ثابتا قويا. لكن دون جلية او ضجيج:

– «لأمين يا مختار»، بهذا النداء استجمع الكاتب الأم القائلة، والأب الموجه اليه الخطاب، و«لامين» المشار اليه . وأحال على الأحداث المولية التي ينتظر أن يكون الأمين مدارا لها.

لهذا فإننا نميل الى تأكيد انبثاق صاحب السيرة بعد ما يروى على المائة صفحة... عبر شبكة من العلاقات المتداخلة، ومتفاضلة كثيرة وأسما لا تحصى...

فأية أسرار تكتنف هذا الظهور في كتاب نقول في شأنه انه من كتب «السيرة الذاتية»؟!

لعلنا نسارع الى ملاحظة ان هذا المصنف مسكون بتاريخ الوطن، بل قل انه كذلك في أجزائه كلها، حتى لكأن تاريخ الذات يضحى مجرد تعلق لاستدراج أحداث التاريخ العام... يتناولها مباشرة، ويحيل عليها، ويومئ اليها

يقول عبدالله ابراهيم في القسم الأخير من توطئته، «النص يشغل بتوصيف العالم اليومي لشخصية الشاب الذي ينهض بأميرين أولهما الالتحاق بعمل وظيفي في الجهاز التشريعي، وثانيهما اعداد النفس لمشروع فكري ابداعي».(٢٤) فننتبه مجددا الى اندغام الوطني بالمشروع الفكري ابداعي ذي الجوانب الثقافية والسياسية والاجتماعية.

لهذا فإننا نثاقن للإشارة الى ان الأجزاء الثلاثة تعالج في الغالب الأمم مسائل وطنية صريحة يخوض الكاتب في شأنها إما مباشرة أو عبر صلاتها به، وبأسرته، وأصدقائه ومعارفه.

فالأجزء الأول يحتوي على اشارات الى التربية الفقهية تتصل بكتب الأحوال الشخصية ومسائل الارث والأموال. . وهي التي يحتدم بشأنها الخصام وتتداخل وجهات النظر بحيث يعتبر من يمتلك هذه الكتب بمثابة من يمتلك أداة الحركة.

وينعطف على علاقة البلاد الليبية بإيطاليا ويشير الى ضيق الليبيين الذين كانوا في المهجر المصري إذ رأوا في تلك المحاولة نوعا من استغلال الظروف وممارسة الابتزاز.

وتركز توطئة عبدالله ابراهيم على الاقصاء المتواصل للبعد الحي الداخلي للشخصية، قبل ان يستدرج مباشرة... مشيرا الى ان النص يتجاوب مع تقاليد فن السيرة الذاتية العربية القديمة التي تلمس الجانب الحسي، وترفع من شأن الجوانب التربوية التعليمية.(٢٢) وفي تقديرنا ان لهذا المنحى مبرراته الكثيرة التي سوف نحاول أن نقتطع عنها في نهاية هذه الورقة. ولعل الأمر لا يخرج في مجمله عما يسميه القائلون بنظرية التثقل بقواعد الاحالة التي تضبط الصلة بين المرجح الاجتماعي وبينية للنص.

أما قراءة محمد الفقيه صالح، والتي يفتتح بها الجزء II من مسار، فتقوم على الانصراف الكامل الى محاولة القبض على خصائص التكوين الثقافي والسياسي، ويرصد الفقيه صالح في هذا الباب مستويين، هما

– تجربة المثقف

– الصعيد الوطني العام

وقد اتسعت الدائرة في هذا الجزء الثاني للاهتمام بالشأن العام، والتخلي، عن مراحب الصبا والشباب القائمة على رصد بداية التكوين النفسي والثقافي

ثم يحيل صاحب التقديم على وجوب وضع الامر كله ضمن مقتضيات الشرط التاريخي الموضوعي لتكوين الثقافة الليبية الحديثة، قبل أن يشير الى حديث الكاتب عن ذاته بضمير الغائب. أما اشارات الكاتب التي صدر بها الجزء الثالث من مساره، فهيمكن إختزالها في ملاحظات خمس.

– مبدأ التهجيز بين الذاتي والموضوعي.

– الإشارة الى قاصح تأليف الكاتب: الغارة الأمريكية فجر ١٩٨٦/٤/١٥

– الإشارة الى انتشار الكتاب، وإحفاة النقاد به.

– استراتيجية الانتقال من الخاص الى العام.

– الاعتذار عن افعال بعض الشخصيات وبعض المسائل – فالكتاب ليس تاريخا لبحث فيه عن الاحالة.(٢٣)

والحق ان المسارب تدفع الى مساجلة عبدالله ابراهيم فيما أكده من اقصاء للبعد الحي الداخلي للشخصية.

وانه ليطول لي أن أجزم ان امر التربية – وهو من المسائل التي تصدى لها الكاتب بكل دقة وجد – قد حدث موازنة... بل بمداورة المتقبل ومخاتلته، رغم أننا ندعى الى الاقرار بأننا إزاء كتاب في «السيرة الذاتية».

حدث ذلك بكل توبة وتأن بين الفصلين الثاني والثالث، من الجزء الأول.

وأحسب أن تقديم الوالد، ثم والدة، عبر ضمير الغائب قد أتاح



أولاً عهد الاستعمار الإيطالي وفترة الحرب العالمية الثانية التي دار جزء هام منها فوق التراب الليبي، فضلاً عن التعرض إلى مرحلة الإدارة البريطانية أثناء تقرير المصير الليبي، وما أحدثه ذلك من تغيير جلي في حياة الناس.

والملاحظ أن الفصل الأول يستهل بالانعطاف على تاريخ المكان، إذ يعمد الكاتب إلى تقديم المنطقة التي تقع في ذلك المنخفض

بين المناطق الشمالية والجنوبية فالشرقية والغربية. فنختبه منذ البداية إلى أن مركّز الاهتمام في هذا المصنف الضخم لا يقع في صلب المفهوم الغربي المستحدث للسيرة. بل يجانبه تمام المجانب. بحيث يعكف على العام، أو أقل يخوض في مجال اللقيا بين العام والخاص، على افتراض أن الخاص يمكن أن يضيء العام... إذ العام، والوطني، والقومي، هي أصل الأشياء ومبتدأها!

من هذه الرواية نتناول تركيز الكاتب على الحدث العام، ونؤكد أننا ازاء رؤية مغايرة تختلف تماماً عما عهدنا في العقود الأخيرة من سير ذاتية. فخطاها هذا المصنف قد اختارت منذ صفحاتها الأولى أن تجعل الذاتي في خدمة الموضوعي. فاستعرضت الاضطهاد الإيطالي، وتأتأت لدى التحولات الاجتماعية التي استحدثتها، وخاضت في لب التطورات التي عصفت بالقرية وحولت تاريخ أهلها، حتى الثمانين التي يتركز بها صارت حرفة يعول عليها وسط هذا الكم الهائل من الناس الذين أوجدوا بحضورهم جميع ما يزرع به المجتمع الليبي من رؤى.

وإنه لمن الطريف أن نلاحظ أن الذات البشرية الأولى التي تفتح عليها الرواية هي ذات الأسطى عبدالسلام، ذلك الرجل الذي استطاع أن يصمد أمام الثمانين وظل يبذل في مهمة تجميل البيوت جهوداً بلغت حد المعجزة. ليكون شاهداً على المغايرة، يستحضر الآخر وينفي الذات الرواية من مسرح الأحداث!

على هذه الشاكلة تتوالى علامات تقديم الوطن. فتمثل طقساً طبيعياً، بل عنصراً من عناصر البيئة الريفية. فسيدي مسعود يعود من مزرعته مترجلاً خلف حمارة الأسود، وهو يضع نصب عينيه ذكرى شقيقه العربي وصهره الشعبوني الذين تم شقنهما ضمن من شقوا

ويتأكد حضور الوطن منذ الصفحات الأولى، إذ يتفرغ من الشارع الكبير شارعان طويلاً ضيقان إلى درجة كبيرة،

ثم يتناول كيفية تحقق الاتقان في الكتابة والسبيل إلى ذلك، وهي حفظ القرآن الكريم. ويومئ إلى أعوام الجراد، ويعرج على العلاقة بالكولونيل الإنجليزي. قبل أن يتأني لدى مآسي الفقر والجهد والتخلف بكل جوانبها الصحية والاقتصادية والاجتماعية. وهذا خوض في الشأن العام لا يدخل غالباً في باب السيرة الذاتية؛ ثم يتأني الكاتب عند حلوله للمرة الأولى في طرابلس، ويصف ما

لغى فيها وما استقر في ذاكرته من صورها، ويركز أمره في الإشارة إلى المظاهرات التي كانت تهز العالم العربي اعتراضاً على الوجود الأجنبي ابتداءً من دنتشواي. ووصولاً إلى تحرك المواطنين ذات يوم في طرابلس، ولهبيا عموماً.

وفي جميع هذا تملل ذكي من الأحداث الخاصة، إلى الأحداث العمومية، ورصد حركة التاريخ، واتخاذ المواقف الصريحة من هذه المسألة الوطنية أو تلك

أما الجزء الثاني فيتعرض خاصة إلى بعض وجوه المساهمة الاجتماعية في طرابلس مجانبها النفاية والسياسية والثقافية والرياضية

ويتأني عند المكونات الثقافية بما فيها مصنفات الأستاذ خالد محمد خالد، ومن بينها «هنا نبدا» و«مواطنون لا رعايا» و«الديمقراطية». ويتعطف على ازدياد مشاعر الحساسية نحو «النادي» في طرابلس عقب تفجر الخلاف الحاد بين العراق ومصر لموقف العراق من الوحدة المصرية السورية وترددها في الانضمام إلى الكيان الكبير. فضلاً عن تمكن «كاسترو» من إقامة أول نظام ثوري في كوبا ومواصلة «غيفارا» مسيرته وانتصار «لومبيا» في الكونغو وسيكوتوري في غينيا.

وقد رغبتنا في الإشارة إلى هذه الأحداث لتأكيد انشغال الكاتب بالأحداث السياسية الكبرى في ليبيا، والبلاد العربية والعالم، فهو يتعرض إلى ما يسمى باليومى على أنه مناهات الاهتمام الرئيسي الذي لا ينبغي الاعراض عنه، ضمن السياق الأكبر الذي لا نهم للأحداث دين الرجوع إليه. ولعل الإشارة إلى عمل

الجمعيات واعتقالات القمع وواقع الأزمات الحكومية، يتخذ بعداً إنسانياً خاصاً ويرقى إلى مستوى الأحداث المنفرسة في الذاكرة... تردها جيلاً بعد جيل.

بقي أن نشير إلى أن الجزء الثالث يعتمد الجمع بين المحيط الأصغر والهائج القومي الأكبر، في هذه الرحلة التي تعود بداياتها إلى

## من طموح هذا

## البحث أنه يتشأن

## استقدمات حول

## بنية المجتمع الليبي،

## في الفترة التي

## تتناولها النماذج

## الروائية، وأن يحاول

## الاحاطة بسمات

## السرد من خلال

## منظومات سردية

## مختلفة.

## إننا إزاء منظومات

## مختلفة، تتبنى

## تصورات نظرية

## متباينة، وتستند

## إلى قوانين سردية

## بعضها تقليدي

## صرف. وبعضها

## وسيط، وبعضها

## يتوق إلى الحداثة

## وما بعدها

فتمتزج الأنظمة وتتراكب الطبقات لتفرض الى منظومة واحدة هي منظومة «الكامل» للمبرور، أو «العقد الفريد» لابن عبدبريه أو «نشوار المحاضرة» للقاضي الفخوي ... ذكرا لا حصرا. عليه فاننا نفر بأننا لسنا إزاء كتاب «سيرة ذاتية»، بقدر ما نكون إزاء كتاب «أدبي» في معنى أنه كتاب حياة... يحوي السياسة والدين والتصوف، ويشتمل على التاريخ والأدب والعلاقات الاجتماعية والرؤى والأحلام. والمأمور من كلام العرب<sup>١</sup>:

وقدما كان هذا الامنوزج من الكتب الأكثر شيوعا في الثقافة العربية، به تثير أسئلتها الكبرى، وعبره تلتبس الاجابات الأنسب لاستفسهات الوجود. لذلك خاض فيه الأدباء في المشرق والمغرب، واكثروا التآليف وهي المصنفات الجامعة المانعة التي أخذت من كل شيء بطرف وغاصت في كل علم وأرتادت كل فن. لهذا فإن البنية الصحراوية، والزيفية، والحضرية التي أسهمت في بلورة هذا المصنف هي التي مكنته من امتلاك هذه البنية المتعددة القائمة على الكثرة والتعدد.

في هذا السياق يرد كتاب الأديب العربي أمين مازن، وضمن هذا التقليد العريق ندرج هذا المصنف الذي انعطف على مجمل حياة الإنسان في القطر الليبي فأنار عديد الزوايا المظلمة، وعرف بالمجتمع، وأدان الربيع، ويشرب بالجديد المبهج عبر الجمع بين تاريخ الفرد وتاريخ الجماعة.

ويبدوان التعرض الى النصوص الحافة (من اهداءات وتصديرات) يدعم هذه الوجهة في الفهم ويمدنا ببراهين اضافية.

فالاهداءات، على التوالي، هي كالتالي.

ج : | الى الوالد الشيخ المفشار: عهدا بالتزام هذا الطريق الصعب(٢٥)

ج : | | لها.. وللبناء فاطمة، عائشة، طارق، فيصل، كوثر، ملاك، أشرف، رباب... تجربة قلم، وملحمة جيل ووثيقة اعتراف(٢٦)

ج : | | الى فارس حلت اسمه بعد أن لقي حقه برصاص الغزاة الايطاليين في تلك المعركة المشهودة فجر ١٠/٢٠/١٩٢٨ على عمى الأمين أحمد مازن، وإلى الاعمام والاخوان التسعة عشر الذين أعدموا شقيا مساء ١٥/١١/١٩٢٨ .. لهم ولشهداء الوطن عموما.(٢٧)

في الاهداء الاول نقف على الالتزام بتابع الطريق الموصوف بالصعب، مع التعريف ولعلنا نخمن من مضمون الكتاب أنه طريق الانتماء الى الجماعة والنهوض بقيمتها والاستجابة الى اقتضاءاتها.

أما اهداء الجزء الثاني فيورد ضميرا مؤنثا ندرك من السياق أنه يحيل على زوجة المؤلف، ثم يستعرض أسماء الأبناء قبل أن

تختلهم الذكاكين المترامية يطلق عليهما اسم الحارة الكبيرة والحارة الصغيرة، في مكان تقوم فيه العلاقة بين الناس على البساطة وعدم التكلف. ويستعرض المؤلف ألأباب الأطفال كما يستعرض عمليات شق الايطاليين للأهالي، في مجال عمومي يدعم فيه الاحساس بالمواطنة والانتماء الى الأصل والعمل على استدرج التراث للتعبير عن الحاضر.

أما أمر التصوف في الكتاب فيبدو أقرب الى التصوف القروي، أو قل التصوف الحامل لتراث جماعي. فهو ليس بالتصوف الدراويشي على أية حال! يتأشأن الكاتب فرقة العروسية أو الاسمية نسبة للتصوف الشيخ عبدالسلام الأسمر دفين زليتن... والذي دأب الناس على الانتماء اليه طمعا في بركة القطب الكبير المستوحذ على القلوب.

لهذا كانت العروسية ذات وزن واثق عميق، فضلا عن أن من يتقدم صفوفها له الهيبة التي لا تجاري، وعلى ان فرقة مماثلة في الشمال تقوم على الشعوذة والمظاهر الاحتفالية الغربية.

والحق أن التصوف بالنسبة الى الكاتب أبعد غورا وأعماق أثرا من مجرد تجارب منفصلة، انه التجربة الكبرى التي تشد الفرد الى الأصل وتجعله يحس بأنه جزء تابع للكل. لهذا من اليسير ان نقول ان تجربة التصوف هي التي مكنت الكاتب من تناول المسائل السياسية والاجتماعية بالكثير من الدقة والحصافة، وخاصة مسألة النابادي. . انشواء واحساسا بالحرية، واعتزازا بالوظيفة

هذه المسارب جميعا تؤكد ان هذا الكتاب يتحدى فن السيرة الذاتية، بل قل انه يلم بها حينما يعرض عنها أحيانا، له في ذلك ضرورات شتى، منها ضرورات الأدب... ملظما نقول أن للشعر ضرورات على وجه الحقيقة والاطلاق<sup>٢</sup>

لهذا نميل الى الاعتقاد بأن هذا المصنف الذي اختار أن يكون ضد جنس السيرة قد ضرب في دنيا الأدب، فكانت له فيه صولات وجولات.

ههنا مجمع المسارب كلها، في هذا الجزء الذي يلتقي فيه الذاتي بالموضوعي ويتقاطع فيه التاريخان الخاص والعام، ويصبح المواطن صنوا للوطن الكبير المترامي. تنبجس صورة الأديب يقتطع من أفق السيرة، وكتب التراجم، ومصنفات التاريخ، والدهانيات، ويضغ من «الأحكام السلطانية». يشطر من الفن القصصي في الأسلوب وطرائق العرض، لينشئ على غرارها فنا رائعا متعجا جميلا..

وهل فن القص العربي القديم إلا محاورة لهذا وارتداد لمجاهله، تلك التي يلتقي فيها الواقع بالخيال، والذاتي بالموضوعي..

يضيف تجربة قلم، وملحمة جيل، ووثيقة اعتراف وأننا لنتشبث بهذا الثالوث لوصف الكتاب والامام بشعابه.

أما اهداء الجزء الثالث فصريح في جمعه بين تاريخ الأمة، والتاريخ الشخصي للأسرة، خاصة في استحضار عمه الامين الذي حمل اسمه بعد أن لقي حقه برصاص الغزاة أما تأمل التصديرات فيبضي الى النهايات ذاتها ويضيف اليها سعي أمين مازن الى ان يندرج ضمن التاريخ العربي بقيمه الأصلية الأخذة اليوم في الضمور والتآكل والنقصان...

فالتصديرات نصوص شعرية مستقاة من المقنع الكندي [القرن الأول للهجرة] والقاضي الجرجاني وأبي الطيب المتنبسي. وجميعهم من المتفتنين بالفروسية والشرف والحلم والاباء وحفظ العرض من فوسان الزمن الأول.

هكذا كان التصدير في الجزء الأول مستحضرا للمقنع الكندي:

وإن الذي يبنني وبين بني أبي

وبين بني عمي لمختلف جدا

فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم

وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجدا

وإن زجروا طيرا بنحس تمر بي

زجرت لهم طيرا تمر بهم سعدا

نلفت الانتباه في الأبيات الى ضرب من الحلف بين الشاعر وأبناء عشيرته، ونشر الى الحاحه على حسن صنيعه معهم رغم الاساءة، بل نوكد أن ورود الأمر في سياق شرطي يهزم بالدوام والاطلاق. فليكن شعار الجزء الأول، من جنس صنيع المقنع، ومما يقتضي حيثياته.

أما في الجزء الثاني فقد استعار المؤلف من القاضي الجرجاني بعضا من انقباضه، إذ قال.

يقولون لي فيك انقباض وإنما

وأوأ رجلا عن موقف للذ أحجما

أرى الناس من داناهم هان عندهم

ومن أكرمه عزة النفس أكرما

فالكاتب يدرج تجربته- بهذه الأبيات- ضمن سبيل عريضة تأبي الضيم وترفع عن الصغائر وتشبث بعزة النفس على أنها الحلية الكبرى التي لا تفريط فيها. ويسهم بجملته أبيات التصدير في تسليط الضوء على مواطن بعينها داخل هذه المسارب المتشعبة، الأمر الذي يوجه القارئ الى ادراك معين للأحداث وفهم لغفائها.

اما الجزء الأخير فيمكن اختزال تصديره في البيتين التاليين:

وأصدى فلا ابدى الى الماء شهوة

وللشمس فوق اليعملات لعب

أعز مكان في الدنيا سرج سابح

وخير جليس في الزمان كتاب

فقصارى ما نقول، بأضافة البيتين، أننا في صلب مفهوم العرض عند العرب... وهو القائم على الشهامة، والعروة والشجاعة، وإباء الضيم، والحلم، والترفع عن الصغائر.

فهنا نجد الإشارة الى أن تعدد هذه الأفكار يستحضر تعددا أصيلا في البنية الاجتماعية يحول على استفهامنا الأول ضمن هذا المقال، الذي يتوق الى وصل بنية النص بالتركيبة الاساسية المتحركة في المرجع المولد للنص.

والحق أن هذا يحول على جملة من الاستفهامات المتعلقة بالتاريخ وأدب السيرة الذاتية وبسوسولوجيا الأدب، وهي جميعها فيما نرى موصولة بالأدب على وجه العموم... من حيث هو استحضار لمغزون القيم القديم.

فما مدى علاقة التاريخ بالحقيقة، وما خصائص جنس السيرة الذاتية الذي اختار أمين مازن أن يرتاده، وما حظ هذا وذاك من الأدب حسب المفهوم الذي احتكنا اليه أعلاه؟

هذا هو ما رمنا الخوض فيه للاحاطة بهذه المسارب التي تشعبت حد التداخل.

نوكد أولا حسن اندراج الكتاب في سلالة الأصل الأدبي العريق، رغم انه قد اكتفى في أحايين كثيرة بالإيحاء والتلميح، ولم يخص في لحم المسائل العامة. إنما ترك للمقبل أمر تأويلها وتأمّلها.

ثم نشير ثانيا الى نجاح الكاتب في التأليف في السيرة الذاتية دون أن يخضع للاقتضاءات الشخصية، تلك النابعة من شغفه بالشأن العام، وجمعه بين آلام الذات وآلام الوطن عبر اثارته لمفهوم الأمة.

لهذا تثبت هذه المسارب سبلا شيقة تؤدي الى ادراك الحقائق الكبرى من أقصر طريق، بل قل انها تفضي الى علم التاريخ عبر مسرب متعرج ضيق هو مسرب السيرة

يبقي استفهام بسيط يطالعا عند منتهى الكلام: كيف المشي في هذه المسارب؟

## في متاهات المدن

أول ما يلفت الانتباه في عالم خليفة حسين مصطفى القصصي انه قائم على السرد الكلاسيكي، بل الكلاسيكي الجليل الجدير بالاهتمام، بل أضيف: الجميل اللافت.

وكنا قبل هذا في مواضع أخرى، لأسباب مختلفة وملابسات عديدة، قد تعرفنا على عالم الأديبين الكبيرين ابراهيم الكوني

ولعلنا نقول التعليق المبدئي الذي يفسر اندغام المحرمات الثلاثة في محظور عام واحد، ونعود الى تعليق تابع من بنية المجتمع العربي المؤمن في الغالب بضرورة الفصل بين الجنسين، وتكريس الحواجز، والمنفصلي تحت «النموذج التحكم الشرقي» المؤدي الى المزيد من الموانع وتكريس الرقابة، وتأكيد هيمنة السلطان الأوحده. وينسجم هذا كله مع البنية المدنية المعقدة المتشعبة متراكبة العلاقات

نستند إذن الى فرضية اولى تدغم الجنس والدين والسياسة في كيان واحد. لكننا نقفل بينها لغايات منهجية مبدئية، ثم نعود الى فكرة الجمع بينها.

«ليالي نجمة» هي رواية الجنس بلا منازع، وتكاد لا توجد صفحة من صفحاتها إلا وهي تتضمن استحضارا لمشاهد الاقبال الصريح والادبار، ومظاهر الشد والجذب، بين المرأة والرجل، حتى ان الكلام قد لا يفي بهذا الكم الهائل من السرد القصصي الذي يناهز ألف صفحة

والحق ان هذه المشاهد رائقة في النظر مبهجة للروح شاذة للخيال، حتى أنني لو أدركت أن استعراض الكثير منها للبرهنة والاستطراف والاستحضار. توسل الكاتب الى ذلك بالغة، فوردت المشاهد جميلة بهية رائقة عبر الاستعارات والكنايات والتشبيه والمجازات المتراكبة. فكانا اراء نثر فني هو من قبيل الشعر.

وكان الفن مطية لتجاوز المباشرة في التناول. وكان الشعر لا يبرز الجمال الكامن في علائق الجسد، حتى انه يندر ان يستيقظ القارئ هذه العودات المتكررة الى الغرف الموصدة والاسرة الملتصبة، والطوافات الدائمة، بل ان كاتبنا قد عكف على ابتزال «شارع سيدي عمران» فهذه، ورفع بعضه داخل شبكة من العلاقات يمكن اختزالها في صلات كبرى بين عدد من الثنائيات والثلاثيات التي تتبادل الظهور. ومن أهمها:

- صلات نجمة بالمطول والملازم عبدالخالق، والشاويش عبدالله ثم بأحمد الجرايدي.
- صلة حورية بالشيخ عبدالرحمن الغاوي ثم نادل المقهى حسين.
- زهرة ومنصور.
- الشاويش عبدالله وقاطمة البكاية.

وكننت عند استهلال النظر في رواية «ليالي نجمة» قد خمنت وجود تركيز على نجمة دون سواها، بيد أنني أيقنت بعد ذلك أن التقسيم دقيق بل يكاد يكون هندسيا، وان الدوام ليس للشخصيات... إنما للقضايا والرموز التي تحمل الشخصيات، وهذا أيضا من قبيل

وأمين مازن فأسرطنا عوالم الصحراء الصحيرية التي تعود بالإنسان الى بدء الخليقة، واستهلال السلالة عند الأول، ورافقتنا شاعرية الثاني وعكوفه على خفايا النفس البشرية يستنطق تورياتها واستعاراتها وخفاياها.

وتشاء الصدف الجميلة ان ننعطف اليوم على عالم خليفة حسين مصطفى نتأني عند روايته النهر ليالي نجمة(٢٨)، ورواية الأقل طولاً «الجرمة...» في عبارتهما الأنثيقة وصورهما الشعرية الرائقة وتحليلهما للمواقف الانسانية دون ادعاء تجديد أو ارتياد نظريات سرديّة، غير عفو خاطر المنساب سلما بهيا ساخرًا ولقد أترنا دخول الروائيتين، وهما تقعان في ما يربو على الألف صفحة، من روافد ثلاثة، يمكن ان نصطلح في شأنها منذ البداية على أنها تمثل أضلاع الثلاث المحظور ألا وهي

- الجنس
- الدين
- السياسة

ويلاحظ الدارس وجود تلازم صريح بين وجوه المحظور يتدغم فيه الحدث الجنسي بالحدث المقدس، وحدث السلطة، أيادنا باختراق واسع لمفهوم الحرام الجامع بينها.

وتدور القضية حول محور العلاقة بين المرأة والرجل، في إطار الزواج وخارجه، بل خارج إطار الزواج في الغالب، في مجتمع ذي عتيقة واحدة وسلطة واحدة

وننعطف للنظر في المسألة على مواطن بعينها من «ليالي نجمة» و«الجرمة»، رغم الاختلاف بينهما والعائد الى ان احداث الثانية تدور في أحد معسكرات الاعتقال التي كان الجيش الإيطالي يشرف عليها لترهيب الأهالي وكسر شوكتهم. وقد تؤدي بنا الروايات الى التماسا الحلل العميقة الكامنة في البنية الاجتماعية المولدة لهذه النصوص.

ونجنيح أولا الى تأكيد انهجاس الروائيتين من مجتمع واحد، تنطلق فيه السلطة من أصل توحيدي في السياسة والدين والجسد، وتتوق الى تحميل البنية الثقافية والخيال القصصي مسؤولية التجاوز، وتعمل عبر بنية النص المعقدة على تجاوزه وتخطيه.

فجسداً المتعة يظل موصولا في خيالاتنا العربي بركيزتين اساسيتين. ركيزة العداوة بين المرأة والرجل، وركيزة محاتلة الملك والتبطين

وتقوم مدونة «ألف ليلة وليلة» (وهل ننسى هذا ان احدى الروائيتين المدروسين هي «ليالي نجمة») شاهد يختزل تاريخ المجتمع العربي القديم خاصة من زاوية العلاقة بين الجنسين وحواها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية العامة.

بنية الرواية التي تحيل على تعدد بنيات المدينة الكبرى.

أما رواية «الجريمة» (٢٩) فمحموعة بعلاقات مجهضة، وهي التي تقع أحداثها في الغالب في معسكر اعتقال. لهذا تبقى الصلات مازومة، ويسود الحصر مجال العلاقات بما فيها الصلة بالجسد المنتهك

ولإننا نحتفظ في هذا السياق بعلاقة المترجم بزوجة مدير المعتقل، وصلة عبدالله الطوبى بزوجته المعذبة. والشواهد على هذا جمة كثيرة

نتكرر المشاهد في الرواية فتكون غالبا ازاء نطلين من أنماط الوقوع في الجسد يمكن أن نرمز اليهما بما يلي:

- نمط (١): سيدي عمران الممتنهن الممزوج بعجائز الحرام والإفك.

- نمط (٢) نجمة بعد التوبة أو قل «نجمة الجرايدي» القائم على التكامل بين الروح والجسد واقتضاءات الوضع الوطني العام.

وقد نتهنت الصفحات السابقة إلى أن الفوضى في شأن الدين بدا على صلة وثيقة برغائب الجسد. وقد تجلى ذلك خاصة في ثنائي «حورية- عبدالرحمن الغاوي»، الفقيه الذي تحول إلى صاحب مقهى يسهم في العراك وحياكة المؤامرات، ثم انتهى به الامر إلى السجن بعد قتل حورية

فالجسد يبدو هنا من جسور الشيطان التي تدفع عن سواء السبيل. والحق أن الجسد والدين يتداخلان لتدخل اندغام وتكامل. وذلك لعدد من العناصر من أولها بالاحالة.

- الاحساس بالذنب عند أغلب ساكنات هي «سيدي عمران» فرغم الفوضى الظاهرية التي أخذت بهن وألتهن عن الشرف والقيم، لبثت الشعور الديني قويا عندهن، بل شاهدا على تمسكهن بالحياة الأخرى المرغوة. تلك التي خسرتها إلى الأبد

- قيام شخصية الفقيه عبدالرحمن الغاوي على تناقض أصيل بين مظاهر التدين وفورة الفريضة. ومن أمثلة ذلك أنه كم من مرة رأى نفسه وهو يراوح بين النوم واليقظة مختللا بهذه الحورية أو تلك من حوريات الدنيا في حديقة جانبية أو في زاوية خرابة مظلمة، فجأة تغيم السماء وتمطر بفرارة، وأحيانا تخيب الشمس فلا يبقى أي أثر للضوء. وهكذا كان يعود من نزهته وحيدا مبلا، وفي مرات أخرى كان يتوه في الطريق.

- الشعور بأن مدافعة الشيطان في «الجريمة» وهي انتهاك للفاصل وضرب من الانتصار للعروة والاسلام، للانسانية في عفتها الأولى

ويبقى الدين حارسا أخيرا للقيم، في زمن يلث فيه مقوما أساسيا من مقومات الهوية رغم الضعف الانساني الذي يطوح بهذه

الشخصية أو تلك فوق سبيل القمرد، أو فورة الفرائز، أو الزينغ إلى ركن المنوين

وكثيرا ما يتخذ الكاتب وجهة الهزه اللطيف والسخرية الخفيفة. فحين تخوض الجريمة في افتنان الناس بجمال زهرة الدالي يشير إلى قدوم الشيخ عبدالقادر الوافي امام الجامع (إلى عبدالله الطوبى) بعد لقاء خطبة ساخنة في المصلين يكون قد ذكر فيها الناس بأن الله قد أعد للمؤمنين في عبادته جنة عرضها السموات والأرض وهي بالطبع أجمل بما لا يقاس من زهرة الدالي.

فقد أنصت المصلون بشروء إلى حديث الفقيه وقالوا فيما بينهم مسكين الفقيه، لقد حرمه الله من نعمة البصر ولهذا فلا قوم عليه ومن الجدير بالملاحظة أن نومه إلى اندغام ثاب بين الجسد والدين والسواسية. فضلا عن الخلقة التاريخية والحضارية التي تحيل على الايطاليين والانجليز والملكية والاستقلال، فاننا نرى أن شخصية الشاويش عبدالله بتناقضاتها الكثيرة ترمز إلى صلة شارع «سهيدي عمران» والمدينة العتيقة، ومن ورائها البلاد بكاملها، بأعوان الأمن.

في هذه العلاقة تختزل العلاقات جميعا بين الجلال والضحية، بين الغاصب والمغتصب حتى تستند كل سماته وتستحضر كل جوانبها. والملاحظ أن الكاتب قد تفنن في الانطباع على هذا النموذج الضروري لسير العادي لحياة الناس، والمكروه من قبل الجميع، والمؤذي إلى بعض من توازن صعب.

لهذا عمد إلى تكرار هذا النموذج تكراره لاستدعاء الجسد، حتى بدت السياسة ومقتضياتها تهمئة أخرى يضيئها أسلوبه، كما تضيئها أغراضه، إلى مستلزمات الفن القصصي

ولهذا نتجسج إلى الاحاح على أن كلا من «ليالي نجمة» و«الجريمة» مصنف في السياسة، أو قل هو رواية سياسية بكل ما تحمل اللفظة من معاني الثورة على الظلم، ورفض نقائص دولة الاستقلال ومناهضة الرجعية والتخلف. ولهذا تثبت موصولة بكيفية مباشرة بالمجتمع بنية ومواضيع وتصورات.

ولقد اجتهد خليفة حسين مصطفى في الجمع بين السياسة والدين والجنس جمع تكامل وانسجام، حتى أن القارئ كثيرا ما يفاجأ بصفحات كاملة تضرب بسهم في هذه الوجهات الثلاث دون أن يتمكن من اعادتها على وجه الدقة إلى واحدة منها

في حين الجمع هذا تكمن استراتيجيته المسكوت عنه، هذه التي صادرتنا عليها لدى مفتتح هذا القسم. فهي سبيل إثيرة عند الكثير من الكتاب العرب والأجانب، بل لعلها أضحت درجة لدى الغربيين على وجه الخصوص، بها يتوسل إلى استقراء خفايا الظاهر، واليه يستند في تبیین النصوص الجيدة اجتماعيا. فهي

خفية خفاء المدينة المتوارية خلف أزقتها

من هذه الوجهة يمكن أن نصرح بأن كاتبنا قد نجح أيما نجاح إذ سلت السياسي على الجسدي والجسدي على الديني مستثيراً ملكات متوارية لدى الكائن البشري هذا المعقد أبداً

وإنما إذ نؤكد حسن تناول هذه الأمصال الثلاثة بحيث لا يغلب الاهتمام بواحد منها على الاثنين الآخرين فإننا نجتمع إلى تأكيد أمر لا نحبسه يغيب عن جمهور المتأدبين، ويمثل في أن الكتابة، والكتابة القصصية على وجه التحديد، هي التي تتيح هذا المزج بين عناصر المسكوت عنه... وتتيح للمتقبل تأويل أسرارها وفتح مغاليقها، بالجمع الذكي بين النص والمرجع إن الكتابة هنا تصبح بديلاً للمجابهة والمعاينة وتبديد القداسة. فلقد وقفنا عبر مواطن كثيرة في «لهالي نجمة» خاصة، ثم في «الجرمية»، على التدرج الذي أفضى بخليفة حسين مصطفى إلى اختراق الجسد والسلطة وأدى إلى ممارسة الكتابة.

فهل يغيب عنا أن الكتابة قد أصبحت اليوم موئل القداسة كلها أو قل إنها قد اكتسبت قداسة جديدة بدحض القداسات القديمة جميعاً والتأسيس لبديل ينهل منها، ويتخطاها.

الرواية من هذا المنظور لا تحاكي الحياة، إنها بديل للحياة، والنص لا يحاكي المرجع إنما يصو إلى تجاوزه والعمل على استحداث أنظمة جديدة داخله.

كتابة الرواية مطية إلى اختراق السائد وتحريك الثابت والخروج على المستقر باندغام المحرمات الثلاثة في محظور واحد، يعيدنا إلى التساؤل عن بنية المجتمع العربي القائمة على إيمان أصلي عميق بوجود الفصل بين الرجل والمرأة؛ وهل مجتمعاتنا في منتهى المطاف إلا امتداد للمجتمع القديم، مجتمع «ألف ليلة وليلة»، تستعيد الرواية أولاً لانعطاف عنوانها عليه، وتستعيده ثانياً لمحاورتها البنية المجتمعية الأتنية والسعي إلى التعامل الذكي معها، وتستعيده ثالثاً لرغبتها الدفونة في استحداث تنوعات شعرية مختلفة على أنموذج أصلي واحد.

وفي زعمنا فإن خليفة حسين مصطفى قد نجح في استكشاف هذه الطبقات بكيفيات متفاوتة تنعطف عليها في مستويات ثلاثة

أ - مستوى الأسلوب الذي تفنن الكاتب في الكثير من مواطنه تفنناً لافتاً، فجعل من الرواية وهي التسيج النثري المحكم نسفاً خاصاً حداً به جذو الشجر الطعم صورا وبنيات تخيلية شتى.

ب - مستوى السرد الذي جعل الروايف جميعاً تسير بكيفيات مترابكة، بحيث يستحضرها الحدث، وتحول عليها الشخصية، وتنطلق منها الرؤية العميقة المحكمة في الحكى

ج - مستوى المعنى هذا الذي يغوص في قضايا المجتمع الليبي الأسرية والاجتماعية والعقائدية والسياسية في عهد الاستعمار الإيطالي، ثم عند بداية الاستقلال، بجلو غوامضها، ويكشف ما توارى منها خلف أستار الإلف والعادة

وهل المجتمع الليبي من هذا المنظور إلا صورة للمجتمعات العربية تستحضرها وتخترلها وتحيل عليها؟ لهذا، ومن هذه الزاوية فإن الدلالة في روايتي خليفة حسين مصطفى دلالة متعددة كثيرة، بل هي دلالات متشعبة أخذ بعضها برقاب بعض من طموح هذا البحث أن ينشئ استقدمات حول بنية المجتمع الليبي، في الفقرة التي تتناولها النماذج الروائية، وأن يحاول الإحاطة بسمات السرد من خلال منظومات سردية مختلفة. هي منظومة إبراهيم الكوني الدائرية الضاربة بسهم في التجارب العالمية، ومنظومة أمين مازن الموصولة بتصورات السيرة الذاتية العربية التقليدية خاصة، ثم منظومة خليفة حسين مصطفى ذات الطابع التقليدي الذي يثوق إلى تصوير ما يحدث في المجتمع.

إننا إزاء منظومات مختلفة، تتبنى تصورات نظرية متباينة، وتستند إلى قوانين سردية بعضها تقليدي صرف، وبعضها بسيط، وبعضها ينثوق إلى الخدافة وما بعدها.

ولقد رمنا في شأنها الإلحاح على قواعد إحالاتها المرجعية أي إلى ما به تحدث بنيات سردية داخلية نسعى إلى التذليل على انصافها مع البنية الاجتماعية المسندة إليها بسبب عملية الجدل المستمرة بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي والأيدولوجي من ناحية أخرى.

وفي إمكاننا في هذه السياقات - الذي اخترنا - أن نحفظ بثلاث ملاحظات أساسية، تتعلق بالروائيين الذين أخضعنا شطرا من مدوناتهم للنظر.

فمدونة إبراهيم الكوني تكشف عن بنية دائرية لا مستهل لها ولا نهاية، فكانتها البنية المطلقة التي تبتدع مكاناً وزماناً اسطوريين، هما غير المكان والزمان الهندسيين. وتتوق إلى وصل عالم الغيب والشهادة، والجمع بين ممالك الإنسان والحيوان والجماد، في بنية تخيلية واحدة منسجمة مع مجتمع الطوارق، والبنية الصحراوية التي يستند إليها ويتحرك ضمن حدودها. لهذا كانت روايات الكوني غير متناهية، يفتح بعضها على البعض الآخر.

فهي مدونات طويلة، تنتمي إلى ما يعرف عند الغربيين «بالرواية النهر» (٣١)، وهو شكل من الروايات كان شائعاً في نهاية القرن التاسع عشر، ثم عاد إليه المبدعون الآن بعد أن نأستاه الذائفة

## الهوامش

- ١ - وجوه الاختلاف ووجوده الاختلاف بين الرواية العربية والرواية المكتوبة بالفرنسية في تونس، بحث ناقشته، في كلية الآداب بمدينة يوم ٩ يونيو ٢٠٠٤ في إطار ندوة الرواية، تحت إشراف الدكتور محمود طرطوش، وقد شاركت في مناقشته لجنة مكونة من الأستاذة منصور قيسومة وأستاذة خليل ومحمد الهادي ومحمد صالح.
- ٢ - مذكر خاصة دراسة كانت قد صدرت سنة ١٩٩٤ عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت، تحت عنوان «مقالة في الرواية».
- ٣ - صبري حاطم، «جماليات القصص الجديدة والتغيير الثقافي»، مجلة فصل، الجزء ٢، المجلد ١، العدد ٤، سنة ١٩٨٦.
- ٤ - الملاحظ أن الكروي يعيش متغلباً بين عواصم أوروبا الشرقية وقد ترجمت مضمونه إلى عدد من اللغات المعروفة.
- ٥ - نشر مشر إبراهيم الكروي مدونة واسعة، من أهم وحداثتها الصلابة خارج نطاق الأوقات القصصة ١٩٧٤/ جرة دم ١٩٨٣/ شجرة الرثم ١٩٨٦/ البئر، الواحة، أخبار الطوبان الثاني، نداء الوفاق (رباعية القصص) ١٩٨٩/ التبر ١٩٩٠/ تزييف المحرر ١٩٩٠/ الميموس (رواية في جزئين) ١٩٩٢/ حريف الدرويش ١٩٩٤/ العلم ١٩٩٤/ الصخرة ١٩٩٤/ هذه الزوايا ١٩٩٥.
- ٥ - تقع التبر في جزء واحد، لا يتجاوز ١٦٠ من الصفحة الثالثة، دار النشر للطباعة والنشر ١٩٩٢.
- ٦ - تقع رواية الميموس في أربعة أجزاء، وهي على التوالي: البئر - الواحة - أخبار الطوبان الثاني - نداء الوفاق. وتتجاوز جميعها ألف صفحة، دار النشر/ تاسيلي للنشر ١٩٩٩.
- ٧ - وهو: أبناؤك، رشيق، مشرق القوم، بديل، شعاع، وفي ص ٨.
- ٨ - أنظر القديم، سفر الجامعة، الإصحاح الثالث.
- ٩ - تضييق البئر فولة من سفر الانجيل ورويت صفحة ٢٢، وأخرى لسفر كليس ص ٦٩، وأخرى ص ٧١، وأية من القرآن الكريم، وأخرى لجلال الدين الرومي ص ١٠١.
- ١٠ - قديم، ص ٣٢.
- ١١ - Paratextes.
- ١٢ - بمثابة غائمة، البئر ص ٢١٥.
- ١٣ - الواحة ص ٢٩٤.
- ١٤ - أنظر صبري حاطم، القصص العربية والعدالة، دراسة في آليات تغيير القصص الأدبية، سبق ذكره (نظر خاصة النقطة السادسة في بداية الفصل القصصية الجديدة) دلائل المصطلح (وأما).
- ١٥ - الواحة ص ٥.
- ١٦ - التبر ص ٧.
- ١٧ - أو فاعلاً قصصياً.
- ١٨ - تصور أسطوري عن البداية Cosmogone.
- ١٩ - على سبيل المثال: في العصر... ما حدث ص ٢٠٠ بعد ابتعاد «زارة» في البئر هروباً من الاقتران بأمطار.
- ٢٠ - قول التبر في براري الجيوب اللومي.
- ٢١ - صابر، أمين مازن، مطابع الثورة العربية، طرابلس ١٩٩٨.
- ٢٢ - أنظر كتاب سيرة القائد، سيرة أبي العباس، السيرة الذاتية في كتاب «الآلام، لطف حسين، كبرى المبعوث، دار القصور، تونس ١٩٩٢ (خاصة من صفحة ٥ حتى صفحة ٢٢).
- ٢٣ - صابر، ج ١، ص ١٢ (إشارات).
- ٢٤ - صابر، ج ١، ص ١٤.
- ٢٥ - صابر، ج ١، ص ٥.
- ٢٦ - صابر، ج ١، ص ٥.
- ٢٧ - صابر، ج ١، ص ٥.
- ٢٨ - (ببلي تيممة، خليفة حسين مصطفى، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ١٩٩٥).
- ٢٩ - أنظر خليفة حسين مصطفى، دار الجماهيرية ١٩٩٢.
- ٣٠ - أنظر بداية مقال صبري حاطم، سالف الذكر، القصة العربية والعدالة، دراسة في آليات تغيير القصص الأدبية.
- ٣١ - Roman Neuvy.
- ٣٢ - مدونة «الف لولة وألية» خاصة.
- ٣٣ - يرى ذلك في استناده إلى نماذج من الشعر العربي القديم مثلاً المعري، المتنبي.
- ٣٤ - أنظر صبري حاطم، المقال سالف الذكر.
- ٣٥ - أنظر صلاح الدين بوجاد، وجود الاختلاف ووجوده الاختلاف في الرواية العربية والرواية المكتوبة بالفرنسية في تونس (بحث مرقون / كلية الآداب سوسة).

الأدبية خلال عقود متتالية وإثمه من المفيد هنا أن نلاحظ أن الكوني يجدد صيغاً في السرد العربي القديم معروفة (٣٢) بتقديمه بنيت مفتوحة على بعضها البعض وشخصيات قصصية تواصل أعمال بعضها البعض، ومواضيع تتكرر بكيفيات لا تعدو أن تكون تنوعاً على معنى الحرية، في إطار من الخوارق والعجائب والواقع السحري الذي لا يعدو أن يكون واقع الصحراء برمالها، وتجاويفها ومائها النزر القليل، وسماها المقلبة الغضوب. ومدونة أمين مازن، التي تبني شكل السيرة الذاتية، تعتمد بنيتين أحدهما مفتوحة، والأخرى منغلقة، تتماشى الأولى مع المجتمع القروي حديث العهد بالمدينة والتنظيم العمراني، بينما تكون الثانية أكثر انسجاماً مع بنية المدينة والتنظيم العمراني، وتكون أكثر انسجاماً مع بنية المدينة السائرة نحو التعقيد. ونعتقد أن دارس «مسارب» أمين مازن سرعان ما يكتشف أنها تسير به من البهائم، أو من مشارف الصحراء، إلى طرابلس في خط متعرج غير هندسي، فتلطمح إلى وأوصاف، وفتيات في السرد بعينها تجعله في مجال وسط بين البنية المفتوحة تمام الانفتاح، والبنية المنغلقة تمام الانغلاق. ولأنه أن بنية «السيرة الذاتية»، التي يكون فيها الإنسان مدار الأمر كله، قد أكتسبت هذا النص الكثير من ثباته ووضوحه، خاصة أن الخيارات التقليدية التي يأخذ بها «أمين مازن» قد جعلته أميل إلى تبني المواقف الواضحة والأحكام القيميّة الدقيقة (٣٣) لهذا نغلب أن تكون منظومة السيرة ذاتية أكثر انسجاماً مع رؤية متروكة هي رؤية وسط بين مجتمعين بدوي وحضري، وبنيتين صحراوية ومدنية، ومعمارين - في نهاية المطاف - قروي وحضري.

أما خليفة حسين مصطفى فقد اعتمد داخل مدونته الروائية، لهايلى «نجمة» و«الجريمة» رؤية موعلة في اقتباس البنية المدنية، بتعرجاتها، وتشعب أركانها وتشابك العلاقات داخلها، واختلافها عن الرؤية الصحراوية والرؤية القروية العشائرية. فالصحراء تستند إلى النهائي، بينما تستند المدينة إلى المحدود، والقروية تقوم بغير الهندسي بينما تبني المدينة على الهندسي المصدود. ثلاثة أنظمة متباينة تقضي إلى ثلاث بنيات متباينة أيضاً، تصدر منها، وتتمثلها وتحيل عليها. وهي جميعاً تسير في خط مختلف عن المستقر لدى النقاد في شأن مسارات الرواية المصرية (٣٤) أو الرواية التونسية مثلاً (٣٥).

ويعيننا ههنا أن نسجل الاختلاف الواضح بين البنية التي تأخذ بها نصوص إبراهيم الكوني ومجمل النماذج الروائية العربية المستقرة مشرقاً ومغرباً، فهو نسيج وحده، ولعله يقتضي منا مزيداً من التأني لخصصه له في مقال آخر.



## جاك دريدا في حوار أخير :

### «أنني في حرب على نفسي»

أجرى الحوار: جون بيرنبوم  
ترجمة: محمد ميلاد\*

توقفت رحلة جاك دريدا التي بدأها بالقرب من الجزائر العاصمة سنة ١٩٣٠، يوم السبت صباحا ٩ أكتوبر ٢٠٠٤ في باريس على إثر مرض عضال. وموته لم تفقد الثقافة الفرنسية الفيلسوف المقروء أكثر منه في العالم والمثير للجدل فحسب بل أحد آخر شهود جيل كامل أثر بصورة عميقة في المشهد الثقافي الذي يضم أسماء كبرى مثل فوكو ودولوز وبورديو.

درس دريدا بصورة أساسية في السوربون وفي دار المعلمين العليا وفي معهد الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية (EHESS)، باريس وقد نشر على وجه الخصوص في الغراماتولوجيا (علم الكتابة) مبنوي، ١٩٦٧، (Schibboleth)، من أجل بول سيلان (غالييه، ١٩٨٦)، أطراف ماركس (غالييه، ١٩٩٣). يمكن وصف كل مساره الفكري بأنه حوار بلا نهاية وبلا تنازل مع الميتافيزيقا الغربية، وبأنه «تفسير» لا يعرف الملل في تعاطيه مع ذلك التقليد الفلسفي الذي ما انفك يسائل تصورات. جند الطاقة التدميرية للأدب والفنون التشكيلية والتحليل النفسي فظل اسمه مرتبطا بثورة فكرية تسمى «التفكيك». صدرت أعماله الحديثة عن منشورات غالييه: دراستان تتأملان في ما بعد الحادي عشر من سبتمبر: المارقون (voyous) و«مفهوم» الحادي عشر من سبتمبر (مع ي. هابرماس) ومجموعته الرشيقة التي تضم نصوصا توديعية للأصدقاء الراحلين (لبناس، بلا نشو...)، وعنوانها: «فريدة هي في كل مرة، نهاية العالم»، وكذلك الجزء الذي يشكل مقدمة كتابه «الحُملان - حوار لا ينقطع: بين لا نهائيتين - القصيدة»: القصيد: Belers. Le Dialogue interrompu, entre deux infinis le poeme وهو مخصص لموت أشخاص محبوبين ولما يسميه دريدا به كوجيتو الوداع، تلك التحية التي لا رجعة بعدها.

\* مترجم وشاعر من تونس.



## وحده كان عليهما

قبل بضعة أيام من نشر هذا الحوار لأول مرة (جريدة لوموند ١٩ أوت ٢٠٠٤)، كان جاك دريدا جالسا في طرف الطاولة، في منزله الكائن بـري-اورنجي (Orangis-Pis)، في الضاحية الباريسية. وكان يقرأ الصياغة النهائية، عن كتب والقلم في يده بكل يقظة ورسالة، هاتين الصفتين اللتين تميزانه واللتين شحذتهما الظروف بشكل خاص. يريد أن يعرف إذا تمت إزالة هذه الصيغة أو تلك من تلك الصيغ التي أتفق على استبعادها ويسأل: «هل تترك الاشكاليات المدوخة التي تسترجعها هاتان الكلمتان؟» كانت نظرتة مقعمة بغضب حنون، سريع العطب ومبالغ فيه في آن واحد. وكان يشهد زوجته مارغريت التي لولاها لما تم أي شيء.

في هذا الحوار الذي أجري معه في باريس ٢٠٠٤، حرص دريدا على ذكر المرض.

هل كان يستشعر بأن ذلك سيكون للمرة الأولى والأخيرة في نفس الوقت؟ يمكن أن نعتقد ذلك لغرض ما كانت كل وقفة قاسية، بالنسبة إليه. وبعد أن أكمل إعادة قراءته للمرة الأخيرة، جاء التعهد بالفداء. وإن يتم بعد ذلك تغيير فاصلة واحدة. وهكذا كان من الممكن للفيلسوف أن يمضي قرير العين: في فترة بعد الظهر من نفس ذلك اليوم، كان عليه أن يستقل الطائرة نحو البرازيل حيث ستعقد ندوة عالمية على شرفه. ووسط الحقايب المفتوحة، توقف لحظة ليجلس هامسا: «الأمر المؤكد- هو حقيقة أن ما سيقروه الناس هو أنني أقاوم الموت

### من أعمال دريدا المترجمة:

- «الكتابة والاختلاف»، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيانص، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨.
- «ميدانية الملائون»، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨.
- «وكان نهاية العمل كانت في أصل العالم»، نص المحاضرة التي ألقاها في المجلس الأعلى للثقافة المصرية، فيفري ٢٠٠٠، ترجمة أنور مغيث ومضى طلبة، (الكرومل)، فصلية ثقافية، رام الله- فلسطين، العدد ١٥، خريف ٢٠٠٠.
- «ما الذي حدث في حدث ١١ سبتمبر»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.
- «أحاديث لغة الآخر»، ترجمة عزيز توما وإبراهيم محمود، دار كتابات، بيروت- لبنان (إيد الطبع).

بصعوبة أو أنني قد مت بالفعل».

فهنا الأمر على أنه استفزاز. فلا أحد من حوله كان يصدق ذلك.

وعند عودته بعد أسبوع من ريو دي جانيرو، تسلّم الحوار مظلما تمّ نشره. وقد أسّر جاك دريدا في عديد المناسبات الى اقربائه انه كان سعيدا ومحزونا بسبب ذلك، فقد قال متحسرا ومبديا اعتراضه على قبول تكذيبات أصدقائه: «في الأمر ما يشبه البيانات عن الموتى «est necrologique» فرد أصدقائه: «كلّا، يا جاك، الأمر لا يعدو أن يكون علامة، وهي علامة حياة». وبالفعل، إذا استمعنا اليوم مرة أخرى الى الشريط الصوتي الذي سجل كلامه، ما سنسمعه هو صوت دريدا سليما، يشبه نفسه، مرحا وناعما، مفعما طاقة وحياة؛ يبدو أنه كان وحده عليهما.

- لم يسبق أن كان حضورك يمثل هذا الوضوح منذ صائفة العام ٢٠٠٣. فانت لم تصدر العديد من الأعمال الجديدة فحسب بل إنك جئت عبر العالم كي تشارك في الندوات العالمية المنظمة حول أعمالك- من لندن الى كويمبرا Coimbra مروراً بباريس كما أنك تسافر هذه الأيام الى ريو دي جانيرو. كما خصص لك فيلم ثان (دريدا، من اخراج أمي كوفمان وكيري بيك، بعد الفيلم الأول الرائع: مع العلم أن دريدا Derrida D'ailleurs الذي أنتجته صفا فتحي سنة ٢٠٠٠). وخصص لك الكثير من الأعداد من بعض المجلات مثل ماغزين لبتيرير وأوروبا على وجه الخصوص كما أفردت لك كراسات هيرن Cahiers de l'Herne جزءاً من أجزائها وكان غنياً بوجه خاص من حيث النصوص غير المنشورة التي ستصدر في الخريف. النشاط غزير في سنة واحدة، ومع ذلك فلا سرّ لديك، إنك...

«لنبح بالأمر، إنني مصاب بمرض على جانب من الخطورة، ذلك حقيقة وإنني أخضع لوسائل علاجية رهيبة لكن لنترك ذلك جانباً، إذا شئت، فلنسا هنا من أجل تقرير صحي- عام أو سرّي».

- فلنكنّ. لكن لنعد في مبدل هذا الحوار الى أطراف ماركس Spectres of Marx (غالييه، ١٩٩٣). وهو عمل حاسم وكتاب يوقع مرحلة معينة، مخصص بأكمله لمسألة تتعلق بالعدالة

في المستقبل ويُستسهل بهذه الفاتحة المُفترَجة:

«لحُذُمُ أي أنت أو أنا يتقدم ليقول: أريد أن أتعلم فن العيش أخيراً». بعد أكثر من عشر سنوات أُبين وصلت اليوم بشأن هذه الرغبة في «فن العيش»؟

• الأمر يتعلق على وجه الخصوص بدأمية جديدة» وهو عنوان فروع وفكرة محورية للكتاب. ومن وراء «المواطنة العالمية» وcosmopolitisme ومن وراء «مواطن العالم» والدولة القومية العالمية الجديدة، يستيق هذا الكتاب كل الضرورات العاجلة «ذات النزعة العالمية المغايرة» قد يفرض علينا كما كنت أقول سنة ١٩٩٣

عددا كبيرا من التحولات في القانون الدولي وفي المنظمات التي تسيطر نظام العالم (صندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية ومجموعة الثماني، إلخ. ومنظمة الأمم المتحدة بالخصوص التي لا بد من تغيير ميثاقها في الأقل وتكوينها ومكان إقامتها أولا- أي أبعد ما يكون هذا المكان عن نيويورك...)

أما بخصوص القاعدة التي ذكرتها «تعلّم فنّ العيش في الأخير» فقد خطرت لي بعد أن أنهيت الكتاب. وهي تلعب أولا، لكن بجدّ بمعناها المشتركة. فتعلّم فنّ العيش يعني النضج والتربية أيضا. ومخاطبة أحد الناس لتقول له: «ساعلمك فنّ العيش» أحيانا بلهجة متوقّدة يعني أنك تقول له سأكونك، بل أروّضك، ثم إن اللبس في هذا اللعب يهمني أكثر. هذا التأوه يفتح أيضا على مسالة أكثر صعوبة وهي: هل

ان العيش من الأشياء التي يمكن تعلّمها؟ وتدرّسها؟ هل من الممكن أن نتعلّم بواسطة الاختصاص discipline أم عن طريق التدرّب، عن طريق التجربة أم التجريب، كيف نَقبل بالحياة بل كيف نوّكدها؟ يتعكس عبر الكتاب بأسره صدّى هذا الانشغال بالموورث وبالموت. وهو انشغال يورّق كذلك الأولياء وأطفالهم: متى ستمصبح مسؤولاً؟ كيف ستجيب في النهاية عن أمرهم حياتك وبهم اسمك؟

وفيما يخصني- للاجابة دون مواربات على سؤالك-

فإنني لم أتعلّم أبدا فنّ العيش؟ الأمر غير مطروح البتة؛ فتعلّم فنّ العيش يفترض ضمّنها تعلّم الموت وأن يدمج المرء في حسابها لقبول ذلك. حالة الموت المطلق (دون نجاة وبدون بعث وبدون خلاص [على يد المسيح]- ولا يصح الأمر بالنسبة الى الذات بل بالنسبة الى الآخر كذلك. ومنذ افلاطون لا يزال الأمر الفلسفي القديم قائما: حقيقة التفلسف تعني أن نتعلم كيف نموت.

إنني أعتقد بهذه الحقيقة دون الخضوع لها، وبصورة متناقضة. لم أتعلّم القبول بالموت، كلنا أحياء مع تأجيل الموت (وينطبق التأكيد من وجهة النظر الجيوسياسية لكتاب أطيفاف ماركس- في عالم

لا متكافئ أكثر من أي وقت مضى- على مليارات الأحياء، سواء أكانوا من البشر أم لا يكونوا، وقد مُنِع عنهم- بالإضافة الى «حقوق الانسان» الأساسية التي ترجع الى قرنين من الزمن والتي تفتنني بلا انقطاع - حقهم أولا في حياة جديرة بأن تعاش). لكنني أظل غير قابل للتربية بالنسبة الى الحكمة المتعلقة بتعلم الموت. لم أتعلّم بعد ولم أكتسب أي شيء بهذا

الصدد. وزمن وقت التنفهذ يضيق بشكل متسارع. ولا يعود ذلك الى مجرد كوني وريثا مع آخرين لعديد الأشياء الحسنة أو الرهيبة: ففي كثير من الأحيان، بحكم ان معظم المفكرين الذين أجد نفسي ملحقا بهم قد ماتوا، يتم التعاطي معي بوصفي الباقي على قيد الحياة: survivor أي الممثل الأخير-«جيل» هو جيل

الستينيات إجمالا؛ وهو أمر وإن لم يكن صحيحا تماما، فهو لا يوحى إليّ باعتراضات فقط بل بمشاعر تمرّد مزوج بشيء من الكآبة. وبما ان بعض المشاكل الصحية علاوة على ذلك أصبحت ملحة، فإن مسألة البقاء أو التأجيل التي سكنتني تماما على الدوام، في كل لحظة من لحظات حياتي، بصورة ملموسة وبدون كلل، تتلّون اليوم بلون آخر.

لقد اهتممت داتما بهذه المبحثية thematique الخاصة بالبقاء الذي لا يضاف معناه لفعل العيش او فعل

عندما  
يطلب مني  
التخلي  
عما ساهم  
في تكويني  
وعما أحببت  
الى  
حد بعيد  
فكانما يطلب  
مني  
أن أموت

الموت. فالبقاء شيء أصلي: والحياة تعني البقاء. إن البقاء بالمعنى الشائع يعني مواصلة الحياة لكن كذلك الحياة بعد الموت. وبصدد الترجمة يشدد فولتر بتجاسيم على التمييز بين البقاء بعد الموت من جهة *überleben* مثلما يمكن لكتاب أن يعيش بعد موت مؤلفه أو طفل أن يواصل الحياة بعد موت والديه وبين مواصلة الحياة من جهة أخرى *fortleben* living on. كل التصورات التي ساعدتني على العمل ولا سيما تصور الأثر أو تصور الطيفي *spectral* كانت مرتبطة بـ«البقاء» بوصفه بعداً بنائياً. فهذا البعد لا يتحدد من فعل العيش أو فعل الموت. وهو لا يعدو أن يكون «الماتم الأصلي» وهذا الأخير لا ينتظر الموت الذي يعتبر «فعلياً».

- قد استعملت كلمة «جيل»، وهو مفهوم دقيق الاستخدام، يتكرر في كتاباته فكيف يتم تحديدها ما ينتقل من جيل إلى جيل بالنسبة إليك؟  
« انساني استخدم هنا هذه الكلمة بصورة فضفاضة تقريباً. يستطيع المرء أن يكون معاصراً و«خارج التاريخ» بالنسبة إلى جيل سابق أو جيل قادم. وحقيقة أن يكون المرء وفياً للذين ينتسبون إلى «جيلي» وأن أنصب نفسي حارساً لتراث متميز لكنه مشترك ذلك يعني شيئين: أولاً التمسك بوجه الاحتمال - إزاء كل شيء وإزاء الجميع - بمقتضيات متفق عليها بدءاً بلاكاز إلى ألتوسير ومروراً بلفيناس وفوكو وبارط وديلوو وبلانشو وليوتار وسارا كوفمان... الخ!

دون ذكر العديد من المفكرين الكتاب والشعراء والفلاسفة أو المعلقين النفسيريين الأحياء لسنن الحظ الذين كنت وريثهم أيضاً، وآخرين بلا ريب من الخارج وهم أكثر عدداً وأحياناً أكثر قرابة.

إنني أشير هنا من خلال الكناية *metonymy* إلى جيلة *ethos* للكتابة والتفكير، عنيدة بل غير قابلة للفساد *incomptible* (تلقبنا هيلين سيكسو Helene Sissou بدغير القابليين للفساد)، ودون تنازل بالنسبة إلى الفلسفة، وهي لا تستسلم لعملية التخويف مما قد يفرضه عليها الرأي

العام ووسائل الاتصال أو الاستيهام الخاص بجمهور القراء ذي التأثير المُرهب، من تبسيط وكتب. وذلك ممّا يفسّر الميل الصارم للتجويد *refinement* والمفارقة والصعوبة المنطقية [لجمع بين رأيين متعارضين *aporia*]

هذا التفضيل يبقى كذلك ضرورة. وهو لا يجمع فقط الأسماء التي ذكرتها بصورة اعتباطية تقريباً أي بصورة غير عادلة بل كذلك الوسط الذي كان يدعمهم. كان الأمر يتعلق بنوع من العهد الذي قد انقضى وقتها وليس بهذا الشخص أو ذاك وحسب. فلابد من انقاز ذلك أو أحيائه من جديد بأي ثمن. وهذه المسؤولية اليوم مسؤولية عاجلة وهي تستدعي حرباً لا تلتين على الرأي الجامد *Dona* وعلى الذين أصبحنا نسميهم بالـ«متقنين الاعلاميين» وعلى الخطاب العام الذي تحدد شكله السلطات الاعلامية المحتكرة بدورها بين أيدي مجموعات اللوبي السياسي-الاقتصادي التي تهجم في الغالب على قطاع النشر وعلى المجال الأكاديمي كذلك؛ في الأوساط الأوروبية والعالمية دائماً بطبيعة الحال. المقاومة لا تعني وجوب تحاشي وسائل الاعلام. بل يجب، عندما تتوفر الامكانية، تطوير هذه الوسائل ومساعدتها على التنوع وتوظيفها من أجل تلك المسؤولية.

وفي الوقت نفسه، لا يجب أن ننسى أن في ذلك العهد «السميد» لا شيء حقاً قد كان يخدم المصالحة. كانت الاختلافات والخلافات على اشدها في ذلك الوسط الذي يمكن نعتة بأي شيء ما عدا أن يكون متجانساً مثل ما قد يمكن جمعه على سبيل المثال تحت تسمية بلهاف من نوع «فكر ٦٨» الذي غالباً ما يهيم اليوم شعار *mot d'ordre* الخاص به وعنصر التهمة *chef d'accusation* على الصحافة وعلى الجامعة. غير أن هذا الوفاء - وإن اتخذ أحياناً شكل الخيانة والانزياح، لا بد من الوفاء لتلك الاختلافات، أي مواصلة المناقشة. إنني فيما يخصني أواميل المناقشة - على سبيل المثال مع بورديو، لا كان، ديلاز، فوكو الذين يهيموني دائماً أكثر بكثير من أولئك الذين تنهات الصحافة عليهم اليوم

مثلاً  
أحب الحياة  
وأحب  
حياتي فإني  
أحب  
ما قد شكلني  
والذي  
تمثل لفظة  
مجاله  
الحيوي نفسه

للمشعري poetique على الفلسفي أو بعض الأساليب لاستخدام الجنس homonymies وما لا يثبت في أمره وحيل اللغة- أي تلك القطعيات التي يقرأها معظم الناس ملتبسة لكي يتبينوا الضرورة المنطقية بمعناها الدقيق. كل كتاب هو تربية [بيداغوجيا] موجهة لتكوين القارئ. فالنتاجات الجماهيرية التي تحتاج الصحافة والنشر لا تكون القراءة بل هي تفترض بصورة استيهامية قارئاً مبرمجاً مسبقاً، حتى انتهى بها الأمر إلى تشكيل هذا المتلقي المتواضع الذي طرحته مسبقاً كمسلمة. والحال ان انشغالي بالوفاء، مثلما تقول، في وقت يستلزم مني أن أترك أنفراً ما، يجعلني لا أستطيع إلا أن أؤمن هذا الأثر لأي كان؛ بل انني لا أستطيع أن أوجهه إلى أحد ما بشكل خاص.

في كل مرة مهما بلغت درجة وفائنا، نكون بصدد خيانة خصوصية الآخر الذي نتوجه إليه. وبالأحرى، عندما نؤلف كتاباً ذات طابع عمومي جداً؛ لأننا لا نعرف القارئ الذي نتوجه إليه فإننا نبتكر ونختلق أطيفافاً، لكن ذلك ليس من ممتلكاتنا. تتعدد عنا كل تلك الاشارات سواء أكانت شفوية أو مكتوبة وتشرع في التحرك بصورة مستقلة عنّا، مثلما هو شأن المكنات، وفي أحسن الحالات مثل الدمي- إني أبين ذلك بشكل أفضل في كتابي ورق المكنة Papier machine (غالييه، ٢٠٠١)، عندما أسمع (ينشر) كتاب-«ي» (ولا أحد يجبرني على ذلك) فأنني أصبح (الظاهر والمخفي) مثل ذلك الطيف المتعذر تأديبه الذي لم يكن قد تعلم فن العيش مطلقاً. إن الأثر الذي أتركه يعني بالنسبة لي موتي الذي سيأتي أو موتي الذي قد حدث وأملّي في أن يبقى بعدي. وليس الأمر توقفاً للخلود بل ان المسألة بنائية. أترك في مكان ما قصاصة ورق ثم أمضي وأموت؛ من المستحيل أن اغادر هذه البنية فهي شكل حياتي الدائم. كلما تركت شيئاً ما يمضي، فأنني أعيش موتي في الكتابة. المحنة القصوى: هي أن نخسر ما نمتلك دون أن نعرف بدقة الشخص الذي يُعهد إليه بالشيء الذي نتركه. من سيرث وكيف؟ هل سيكون شمة ورشة؟ هذا سؤال يمكن أن نطرحه اليوم على أنفسنا أكثر من أي وقت مضى. وهو

(مع بعض الاستثناءات بطبيعة الحال). إنني أحافظ على هذا السجال حياً لكي لا يصبح مسطحاً أو ينحدر إلى الأساليب التحقيرية.

ما قلته عن جبلي صالح بطبيعة الحال بالنسبة إلى الماضي من التوراة إلى افلاطون وكنتط وماركس وفرويد وهيدغر، إلخ. لا أريد أن اتخطى عن أي شيء، لا يمكنني ذلك. أنت تعلم أن تعلم فن العيش مسألة نرجسية دائماً: نريد أن نعيش ما استطعنا سبيلها، نريد أن ننجو وأن نتأخر وأن ننمي كل تلك الأشياء التي- وإن أصبحت في غاية الضخامة والقوة بالنسبة إلى الذات- فهي تنتمي مع ذلك إلى هذه «الأنا» الصغيرة، وهي أشياء تطلق على هذه الأخيرة من كل جانب.

عندما يُطلب مني التخلي عما ساهم في تكويني وعما أحببت إلى حد بعيد فكانما يُطلب مني أن أموت، في ذلك الوفاء شمة نوع من غريزة الحفاظ على الوجود. instinct de conservation إن التخلي مثلاً عن صعوبة في الصبغة، عن طية، عن مفارقة، عن تناقض اضافي لأن ذلك لم يفهم بل لأن هذا الصحفي الذي لا يحسن قراءة هذا التناقض- بل انه لا يحسن قراءة عنوان الكتاب نفسه- يعتقد بأن القارئ أو المستمع لن يفهم أكثر وبأن النسبة المتابعة [في وسائل الاعلام] أو مورد رزقه سيأثرون- كل ذلك يمثل بالنسبة لي بذاءة غير مقبولة. كأنما يُطلب مني أن أنحنني وأن أخضع للاستعباد- أو ان أموت لفرط البهالة.

- قد ابتكرت شكلاً وكتابة من أجل البقاء survivance تطابق ذلك التلطف على الوفاء. وهي كتابة الوعد الموروث والأثر الباقي trace sauvegardee والمسؤولية المفوضة للأخر.

• لو كنت ابتكر كتابتي لجعلت من ذلك ثورة دائمة. في كل وضعية، يجب خلق صيغة عرض ملائمة واكتشاف الحدث المتفرد وإقامة وزن للمتلقى المتوقع أو المرغوب فيه؛ كما يجب الادعاء في نفس الوقت بأن هذه الكتابة ستحدد القارئ الذي سيتعلم قراءة ذلك (وبالتالي سيتعلم «العيش»). وهي كتابة لا عهد لها بها من جهة أخرى. ويُؤمل أن يولد القارئ مجدداً وفق تحديد مغاير. وكمثال على ذلك، تلك القطعيات التي لا ليس فيها

يشغلني باستمرار.

زمن ثقافتنا القائمة على التقنية techno-culture قد تغير جذريا في هذا الصدد. قد تعود المنتسبون الى «جيلي» وبالأحرى الى الاجيال السابقة على ايقاع تاريخي معين: فكان يسود اعتقاد بأن هذا العمل او ذاك يمكن أن يبقى أو ألا يبقى حيا، تبعاً لمزاياء مدة سنة أو سنتين بل مثل أفلاطون مدة خمسة وعشرين قرناً. غير أن تسارع ضروب الأرشفة اليوم بل تسارع التلف والإبادة كذلك أشياء تغير بنية الموروث وزمنيته. أما بالنسبة الى الفكر فإن مسألة البقاء تستدّج أشكالاً غير متوقعة بالمرّة.

في عمري هذا، أنا مستعد لأكثر الفروضيات تناقضاً بهذا الشأن: وإني أحس في نفس الوقت، وأرجو أن تصدّقني، بشعورين، فمن جهة سأقول معبراً عن ذلك مهتماً وبلا احتشام، إن الناس في الواقع لم يشرعوا في قراءتي وإن الأمر سيحظى بالظهور فيما بعد، عندما يتوفر حقاً الكثير من القراء الممتازين (ربما بضعة عشرات من العالم)؛ ومن جهة أخرى فلا شيء سيبقى على الإطلاق بعد خمسة عشر يوماً أو بعد شهر على موتي، سوى ما يحفظه الأيداع القانوني في المكتبة. أؤكد لك انني أؤمن بصدق وفي الوقت نفسه بهاتين الفرضيتين.

- في صلب ما تؤمله، توجد اللغة واللغة الفرنسية أولاً. وعندما نقرّوك، نحس في كل سطر بشدة شغفك بها. وفي كتابك أحادية لغة الآخر *Le Monolingue de l'autre* (غاليلي، ١٩٩٦)، سنذهب الى حدّ تقديم نفسك بتهكم بوصفك «آخر المدافعين عن اللغة الفرنسية والمعزّين عنها».

• وهي ليست ملكي رغم انها الوحيدة التي «أجدها» تحت تصرفي (ومع التحفظ أيضاً). تجربة اللغة ترتبط بالحياة بطبيعة الحال، وهي ترتبط بالموت إذن. ولا طرافة في ذلك. وقد جعلت مني الطوارئ يهودياً من يهود فرنسا في الجزائر المنتسبين الى الجبل المولود قبل «حرب التحرير»: وهذه كلها خصوصيات، ضمن اليهود

بالذات وضمن يهود الجزائر أنفسهم. كما ساهمت في تحوّل عجيب لليهودية الفرنسية في الجزائر: فقد ظلّ والدو أجدادي قريبيين جداً من العرب بواسطة اللغة والعادات... إلخ.

بعد صدور مرسوم كريميو (1879) décret Cremieux في نهاية القرن التاسع عشر، توجّز الجيل الموالي: فقد ربّت جدتي بناتها كما كانت تربي البرجوازيات الباريسيات (حسب أفضل الأساليب المتبعة في الدائرة السادسة عشرة، ويتلقى دروس في البيانو...) رغم انها تزوجت سرا تقريباً في الساحة الخلفية لعمّدية في الجزائر العاصمة بسبب حركة استئصال اليهود pogroms (في غمرة قضية

دريغوس). ثم أتى جيل والديّ وهو يتكوّن من القليل من المثقفين، ومن التجار بالأخص، سواء أكانوا من المتواضعين أم لم يكونوا، من بينهم أولئك الذين كانوا يستغلّون الوضعية الاستعمارية ليقوموا بالتمثيل الحصري للعلامات التجارية الكبرى في العاصمة، فيتهبّنة مكتب صغير ذي عشرة أمثار مريعة، دون سكرتير، يمكن تمثيل كل «صابون مرسلها» في افريقيا الشمالية- وإني هذا أبسط الأمر قليلاً.

ثم أتى جيلي (ومعظمه يتكوّن من المثقفين المنتسبين الى المهن الحرة والتعليم والطب والقانون... إلخ). وتحول كل هؤلاء تقريباً الى فرنسا سنة ١٩٦٢. أما أنا فقد انتقلت إليها قبل ذلك أي سنة (١٩٤٩). وفي عهدي أنا كانت قد بدأت- وفي كلامي شيء من المبالغة- الزيجات «المختلطة» بصورة شبه مأساوية وثورية ونادرة وغير معلومة العواقب. ومثلما أحب الحياة وأحب حياتي فإنني أحب ما قد شكلني والذي تمثل اللغة مجاله الحيوي نفسه، تلك اللغة الوحيدة التي علّمني كيف أعني بها وهي أيضاً الوحيدة التي يمكنني أن أقول إنني مسؤول عنها تقريباً.

لهذا توجد في كتابتي طريقة في تناول هذه اللغة لن أقول إنها شاذة بل هي عنيفة شيئاً ما. فالحب عموماً يمر عبر حب اللغة وهو ليس قوميّ النزعة ولا محافظاً.

**مهما بلغت  
درجة وفائتي،  
نكون بصدد  
خيانة  
خصوصية  
الأخر الذي  
نتوجه إليه.  
وبالأحرى،  
عندما نؤلف  
كتباً ذات طابع  
عمومي جداً**

ويفسر ذلك استيهامات الملكية ونزعة التملك والفرص الاستعماري.

- غالبا ما تجد صعوبة في أن تقول «نحن» - نحن الفلاسفة، أو «نحن اليهود» على سبيل المثال. لكن بقدر ما تنتشر للفرص العالية الجديدة، يقل تحفك شيئا فشيئا للقول: «نحن الأوروبيون». وقد سبق وأن قممت نفسك في كتابك الراس الآخر L'Autre Cap (غالبية، ١٩٩١) الذي افته في أثناء حرب الخليج الأولى بوصفك «أوروبيا، قديما، أو «صفلا من الخلاسين الأوروبيين».

« سأذكر بشيئين: أولا إنني أجد صعوبة بالفعل في أن أقول «نحن»، لكن يعرض لي قول ذلك. ورغم كل المسائل التي تعذبني في هذا الشأن بدءا بالسياسة الكارثية التي تمارسها إسرائيل - وتمارسها صهيونية معينة (ذلك أن إسرائيل لا تمثل في نظري الديانة اليهودية بقدر ما تمثل الشقات اليهودي diaspora وهي لا تمثل الصهيونية العالمية أو الأصلية التي كانت متعددة ومتناقضة، فثمة من جهة أخرى كذلك سلفيون مسيحيون يزعمون أنهم صهاينة أصليون في الولايات المتحدة الأمريكية. وقوة مجموعاتهم اللربية مؤثرة أكثر من التجمع communautaire اليهودي الأمريكي دون الحديث عن التجمع السعودي حسب التوجه المشترك للسياسة الأمريكية - الإسرائيلية) - واذن رغم ذلك كله ورغم العديد من المشكلات الأخرى التي لدي مع «يهوديتي» فإنني لن أنكرها مطلقا.

سأقول دائما، في وضعيات معينة «نحن اليهود». هذه «النحن» المؤزقة الى حد بعيد موجودة في صميم ما يشغلني أكثر من سواه في فكري أي فكر من سميت به شبه ابتسامة «آخر اليهود». وقد تكون الصفة اليهودية في فكري ما يقوله ارسطو بعمق عن الصلاة (euhé): إنها ليست بالصحيحة ولا الزائفة، وهي من جهة أخرى صلاة بالتمام. فلن أتردد إذن في وضعيات معينة في قول «نحن اليهود» وكذلك «نحن الفرنسيون».

ثم إنني منذ بداية عملي، أي عملي المتعلق بـ«التفكير» بالأخص ظلت محافظا الى أبعد حد على حسني النقدي بالنسبة الى المركزية الأوروبية، من حيث حداثة

لكنه يقتضي البراهين، ويقتضي التجارب. لا نصنع أي شيء باللغة فهي موجودة قبلنا وتبقى بعدنا. إذا ألحقنا باللغة شيئا، علينا أن نفعل ذلك بطريقة مرمفة محترمين في الاحترام قانونها الغني. ذلك هو اللقاء غير الوفي: فعندما أعصب اللغة الفرنسية على شيء إنما اصنع ذلك باحترام، مرمف لما أعتقد أنه من أوامر هذه اللغة في حياتها وفي تطورها. إنني لا أقرأ دون أن أبتسم وأحيانا باحتقار أولئك الذين يعتقدون بأنهم يفتصبون دون حب في الحقيقة رسم الكلمات أو النحو «الكلاسيكيين» لفرنسية معينة، بهيئة صهيان لا يتجاوزون اللقظ السريع puanteur ejaculation precoce ، بينما تشاهدهم اللغة الفرنسية العظيمة يفعلون ذلك وهي بعيدة الغتال أكثر من أي وقت مضى، ثم تنتظر من سيأتيها. إنني أصف هذا المشهد المؤير للسخرية بصورة قاسية نوعا ما في كتابي البطاقة البريدية La Carte postale (فلاميون، ١٩٨٨).

إن ترك آثار في تاريخ اللغة الفرنسية هو الذي يهمني. فأنا أحيها بهذا الشغف، إن لم يكن من أجل فرنسا فهو على الأقل من أجل شيء ما قد انصهر فيها منذ قرون. وأرى أنني إذا كنت أحب هذه اللغة مثلما أحب حياتي وأحيانا أكثر مما يحبها هذا الشخص أو ذاك من اصل فرنسي، فإنني أحبها كأجنبي قد تمت استضافته وقد تمك هذه اللغة بوصفها اللغة الوحيدة الممكنة بالنسبة إليه. فهي شغف ومجال للتنافس الدائم.

كل فرنسيي الجزائر يقاسمونني ذلك، سواء أكانوا يهودا أم لم يكونوا. وكان القادسون من عاصمة الدولة الاستعمارية غريبا مع ذلك: بوصفهم مضطهدين ومعياريين ومناصرين للتقسوة ودعاة للأخلاق. كان ذلك يشكل ثوبا خارجيا ومظهرا للتطبع au habitus ويجب الخضوع. عندما كان يحل أستاذ من عاصمة الدولة الاستعمارية بديرته الفرنسية، كان يُعتبر مدعاة للسخرية! من هنا تأتي روح التنافس الدائم: فليس لي سوى لغة واحدة، وفي نفس الوقت فإنني لا أملك هذه اللغة. وقد هيجت حكاية متفرقة هذا القانون الكوني في داخلي: فاللغة لا تملك، بصورة طبيعية وجوهري.

ملتبسة، وأعتقد أن لا شيء سيوقفها انطلاقاً. عندما أقول: أوروبا، فإنني أعني ما يلي: أوروبا ذات نزعة عالمية مغايرة *altermondialiste* تغير مفهوم السيادة والقانون الدولي والتطبيقات الخاصة بهما. وتكون مجهزة بقوة عسكرية حقيقية، مستقلة عن منظمة حلف شمال الأطلسي وعن الولايات المتحدة الأمريكية أي بقوة عسكرية لا هجومية ولا دفاعية ولا استباقية تتدخل دون تأخير لتطبيق قرارات تصبح محترمة في النهاية من قبل منظمة جديدة للامم المتحدة (تتدخل على سبيل المثال على وجه السرعة في إسرائيل وفي أماكن أخرى كذلك). وأوروبا هي أيضاً المكان الذي يمكن انطلاقاً منه أن نتأمل بصورة أفضل في شأن بعض أوجه اللاتسككية مثلاً، أو العدالة الاجتماعية والكثير من الموروثات الأوروبية.

ما أسميه «تفكيكا»، وإن كان موجهاً عكس شيء معين ينتمي إلى أوروبا، فهو أوروبي وهو حصيلة وعلاقة بالذات بالنسبة إلى أوروبا كتجربة للغيرة الجذرية. منذ عهد الأنوار، تمارس أوروبا النقد الذاتي باستمرار. وفي هذا الموروث القابل للاستحسين يوجد وعد بالمستقبل. وإنني أريد على الأقل أن أطمح لذلك، وهو ما يغذي سخفي إزاء خطابات تدين أوروبا نهائياً كما لو أنها لم تكن سوى المكان الذي تدور فيه جرائمها.

- بخصوص أوروبا، ألتفت في حرب على نفسك، فمن جهة أنت تسجل ان اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر تدمر القواعد الجغرافية القديمة للقوى المهيمنة بذلك أزمة تصور معين للسياسة تعقير أنت خاصة بأوروبا، ومن جهة أخرى تصم على الارتباط بتلك الروح الأوروبية وبالمثل الأعلى الكونومبوليتاني أولاً بالنسبة إلى قانون دولي تصف في واقع الأمر مدى تدهوره، أم هل أن الأمر يتعلق بمسألة البقاء؟...

« يجب «استئنهاض» (Aufheben) الشأن الكوسموبوليتيكي (أنظروا أيها المواطنين العالميون في كل البلدان، لا بد من المزيد من الجهد! *Cosmopolites de tous les pays encore un effort*، غابيليه، ١٩٩٧). عندما نقول (بوليتيك) فإننا نستخدم كلمة يونانية

صياغاتها عند فاليري وهوسل أو هيدغر على سبيل المثال. فالتفكيك عموماً هو مشروع اعتبره الكثير - عن صواب - بمثابة رغبة بخصوص كل شكل من أشكال المركزية الأوروبية. وعندما يحدث اليوم أن أقول «نحن الأوروبيون»، يكون الأمر ظرفياً ومختلفاً جداً. فكل ما هو قابل للتفكيك في التقليد الأوروبي لا يمنع في الحقيقة بسبب ما حدث في أوروبا وبسبب الأنوار وبسبب انحصار تلك القارة الصغيرة وجسامته مسؤوليتها التي سترعد ثقافتها (الكليانية والنازية والمجازر الجماعية وإبادة اليهود والاستعمار وإزالة الاستعمار... إلخ)، [لا يمنع] اليوم أوروبا وهي أوروبا جديدة لكن بنفس الذاكرة - في الوضعية الجيوسياسية التي هي وضعيتنا - من إمكانية أن تتوحد (وتلك رغبتني على أية حال) في أن واحد ضد سياسة الهيمنة الأمريكية (تقرير فولفويتز، تشيني، رامسفيلد... إلخ). وضد ثيوقراطية عربية - إسلامية دون (أنوار) ودون مستقبل سياسي (لكن علينا ألا نهمل التناقضات والتباينات بين هاتين المجموعتين ولنتحالف مع أولئك الذين يقاومون في الداخل هاتين الكتلتين). تجد أوروبا نفسها خاضعة لأمر الاضطلاع بمسؤولية جديدة. إنني لا أتحدث عن المجموعة الأوروبية مثلاً هي موجودة أو تشكل ملامحها من خلال أغلبيتها الحالية (البرالية جديدة) وتهددها افتراضياً الكثير من الحروب الداخلية، بل إنني أتحدث عن أوروبا مستقبلية وهي بصدد البحث عن نفسها: في أوروبا «الجغرافية» وشارجها. وما يسمى - جبرياً - *algebriquement* «أوروبا» كيان لديه مسؤوليات عليه أن يضطلع بها من أجل مستقبل الإنسانية ومن أجل مستقبل القانون الدولي - هذا هو إيماني وهذا هو اعتقادي. وهنا لن أتردد في القول «نحن الأوروبيون». لا يتعلق الأمر بأن نتمنى لأوروبا أن تشكل قوة عسكرية عظمى - أخرى وأن توازن الكتل الأخرى بل نريد لها أن تأتي لتبذر بذرة سياسة عالمية أخرى. وهي بالنسبة لي الخلاص الوحيد الممكن.

إن هذه القوة على الطريق. وإن كانت دوافعها لا تزال

غاليليه، ٢٠٠٣)، عدت الى مسألة الخلاص الهامة والحداد المستحيل وبكلمة واحدة مسألة البقاء. فإذا كان من الممكن تحديد الفلسفة بوصفها «الاستيقاظ المنشغل بالموت» (أنظر *rene الموت Donner la mort* ، غاليليه، ١٩٩٩)، فهل نستطيع ان نتصور «التفكير، بمثابة إتيكا [فن لممارسة الذات] للباقى على قيد الحياة».

مثلاً سبق وأن ذكرتُ بذلك منذ البداية وقبل التجارب الخاصة بمواصلة البقاء *survivance* بكثير. أي تلك التي أصبحت الآن تجاري، أشرت الى أن البقاء تصوّر مبتكر يشكّل نفس البنية لما نسميه الوجود، الدزائن *De-sein*، إذا شئت، إننا من الباقين - على الصعيد البنياني - الموسومين بتلك البنية الخاصة بالأثر *trace* والوصية. ولكنني لا أريد - بعد قولي هذا - أن أطلق العنان للتأويل الذي تعتبر بحسبه مواصلة البقاء أقرب الى جهة الموت والماضي، منها الى جهة الحياة والمستقبل. كلا، فالتفكير موجود دائماً الى جانب الـ نعم، وتأكيد الحياة.

كل ما أقوله - انطلاقاً من خطوات *Pas* على الأقل (ضمن أنحاء *Parages*، غاليليه، ١٩٨٦) - عن البقاء بوصفه تعقيداً للتعارض (حياة - موت) ينبع لدي من تأكيد غير مشروط للحياة. فما يتبقى حياً *survivance* هو الحياة فهما وراء الحياة وهو الحياة أكثر من الحياة، ولا علاقة للخطاب الذي أقيم به بجلب الموت، بل على العكس هو تأكيد الحي الذي يفضل العيش والبقاء على الموت، لأن البقاء ليس فقط ما يمكّن بل هو الحياة الأكثر كثافة ممكنة. وإنني لا أكون ابداً مسكوناً بضرورة الموت الى هذا الحد إلا في لحظات السعادة والاستمتاع. إن الاستمتاع وبكاء الموت الذي يترصدنا أمر واحد. وعندما أتذكر حياتي، أميل الى الاعتقاد بأنني حظيت بحب اللحظات الشقية نفسها من حياتي ومباركتها. أي بحب كل تلك اللحظات تقريباً باستثناء شيء بسيط. وعندما أتذكر اللحظات السعيدة، أباركها أيضاً بطبيعة الحال وهي في نفس الوقت تدفع بي إلى التفكير في الموت وإلى الموت لأن الأمر قد انقضى وانتهى.

وتصوراً أوروبياً قد افترض الدولة دائماً وشرط (المدينة) *polis* المرتبط بالأرض القومية وبالانتساب للموطن الأصلي. ومهما كانت الوقائع داخل هذا التاريخ يظل هذا التصور للشأن السياسي مسيطراً في نفس اللحظة التي تقوم فيها الكثير من القوى بتمزيقه: فسيادة الدولة لم تعد مرتبطة بالأقليم ولا بتكنولوجيات التواصل والاستراتيجية العسكرية، وهذا التمزيق يدفع بالفعل بالتصور الأوروبي القديم للشأن السياسي الى الازمة، وكذلك يفعل بتصوّر الحرب وتصوّر التمييز بين المجال المدني والمجال العسكري وتصوّر الارهاب القومي او العالمي.

لكنني لا أعتقد بأن علينا أن نحتد ضد الشأن السياسي. وكذلك هو الأمر بالنسبة للسيادة التي أعتقد انها نافعة في بعض الوضعيات، لمقاومة بعض القوى العالمية للسوق على سبيل المثال. ويتعلق الأمر هنا أيضاً بموروث أوروبي لا بد من الحفاظ عليه وتغييره في آن واحد. وهو ما صرحته به كذلك في كتابي المارقون *Vousus* (غاليليه، ٢٠٠٣)، عن الديمقراطية باعتبارها فكرة أوروبية لم يسبق لها ابداً في نفس الوقت وأن تحققت بصورة مرضية، وتظل من الأشياء المأمولة في المستقبل. وسجد عندي بالفعل هذا السلوك على الدوام والذي لا أجد له تعليلاً نهائياً سوى انني أنا نفسي وليس غيري، أقف في نفس المنطقة.

إنني في حرب على نفسي بالفعل ولا تستطيع أن تدرك الى أي مدى - وأبعد مما تخمن - عندما أقول أشياء متناقضة تكون بصراحة متوترة بصورة فعلية، تبني هذه الأشياء وتجعلني أعيش وسجعتني أموت. أنظر الى هذه الحرب أحياناً بوصفها حرباً مرعبة وقاسية لكنني ادرك في الوقت نفسه انها الحياة. ولن تفر عيني إلا في راحتي الأبدية. إذن لا أستطيع القول بأنني أتحمل هذا التناقض لكنني أيضاً أعلم جيداً أن ذلك هو ما يبقيني حياً ويجعلني أطرح السؤال الذي كنت أنت قد طرحته: «كيف يتعلم المرء فنّ العيش؟».

- في كتابيك الصابرين حديثاً (فريدة هي في كل مرة نهاية العالم *Chaque fois unique la fin du monde* وخملان *Bellens* ،



# حول مفهوم التفكير

روجيه-بول دزوا



قدم جاك دريدا في اثناء حوار لم  
ينشر سُجل يوم ٣٠ جوان ١٩٩٢  
الاجابة الشفهية الطويلة التالية:  
لا يجب أن نفهم هذه العبارة «تفكير»  
بالمعنى الذي يفيد الانحلال او الهدم بل  
تحليل البنئ المرسبة التي تشكل  
العنصر الخطابي او الخطابية الفلسفية  
التي نفكر داخلها. ويمرّ ذلك عبر اللغة  
وعبر الثقافة الغربية وعبر مجموع  
الاشياء التي تحدد انتماءنا الى هذا  
التاريخ للفلسفة.

فأنا لا أستطيع أن أحدد ما هو التفكير بالنسبة لي  
دون اعادة اخضاع الأشياء الى سياقها. وقد انخرطت  
في مهامّي، مستخدما تلك الكلمة عندما كانت  
البنئية مهيمنة. وكان التفكير مسألة موقف كذلك  
من البنئية. وقد حدث ذلك- من جهة أخرى- في  
فترة طغت فيها علوم اللغة والمرجعية الأنسنية  
والموجة التي تعتبر «كل شيء لغة».  
في تلك الفترة بالذات أي في الستينيات، شرح التفكير  
في تشكّله بوصفه.. لن أقول- مناهضا للنزعة

كلمة «تفكير» موجودة مسبقا في الفرنسية، لكن  
استعمالها كان نادرا جدا. وقد استخدمتها أولا في  
ترجمة كلمات معينة، ترجع أولاها الى هيدغر الذي  
كان يتحدث عن «الهدم» والكلمة الثانية ترجع الى  
فرويد الذي كان يتحدث عن «الانفصال». لكن بطبيعة  
الحال، سرعان ما حاولت أن أبين أن ما أعنيه بنفس  
كلمة تفكير لم يكن ببساطة هيدغريا ولا فرويديا. وقد  
خصصت عددا لا يستهان به من الاعمال للاقرار في  
أن واحد بدين ازاء فرويد وهيدغر وباجراء تعديل  
بشأن ما سميت به بالتفكير.

البنوية، بل بوصفه على اية حال متميزاً عن البنوية ومعتزلاً على تلك السلطة للغة.

لذلك أجد نفسي دائماً مندهشاً وساخطاً في أن واحد ازاء مماثلة التفكير المتواترة الى حد كبير- كيف أقول؟- «النزعة الألسنية الكلية» *omnilinguisme* و«النزعة الألسنية المطلقة» *paralinguisme* و«التمسك المطلق بالنص» *parantextualisme*. ان التفكير يبدأ بما هو مخالف. وقد بدأت بالاعتراض على سلطة الألسنية واللغة والمركزية الكلامية. *Logocentrisme* وبينما قد بدأ كل شيء بالنسبة لي، وتواصل- بالاعتراض على المرجعية اللغوية وعلى سلطة اللغة وعلى «المركزية الكلامية»- وهي كلمة قد كررتها وطرقتها *martelo (queja)* فإني أسأل كيف يمكن أن ندين التفكير في كثير من الأحيان على أنه فكر لا يملك سوى اللغة، سوى النص بالمعنى الضيق ولا يستند إلى أي واقع؟ هذا المعنى المعكوس غير قابل للإصلاح حسب الظاهر.

لم أنخل عن كلمة «تفكير» لأنها كانت تنطوي على ضرورة الذاكرة وإعادة ربط الصلة وتجميع تاريخ الفلسفة الذي نقيم داخله دون أن نفكر مع ذلك في الخروج من هذا التاريخ. وقد سبق فضلاً عن ذلك وأن ميزت في وقت مبكر جداً بين الاغلاق *cloture* والنهاية. *fin* يتعلق الأمر بتعيين الاغلاق في التاريخ، وليس المقصود اغلاق الميتافيزيقا بشكل شامل- لم أعتقد أبداً بوجود ميتافيزيقا؛ وهذا أيضاً حكم مسبق شائع... عن فكرة وجود ميتافيزيقا حكم مسبق ميتافيزيقي. وفي هذه الميتافيزيقا يوجد تاريخ وتوجد قطائع. فالحديث عن اغلاق *cloture* التاريخ لا يعني نهايته.

فالتفكير إذن أو التجربة التفكيرية تقف بين الاغلاق والنهاية، ضمن إعادة تأكيد الشأن الفلسفي لكن بوصفها انفتاحاً للسؤال على الفلسفة نفسها. ومن هذا الجانب، ليس التفكير فلسفة فحسب أو مجموع أطروحات ولا هو سؤال الوجود *L'Être* بالمعنى الذي

يذهب اليه هيدغر. كما انه من زاوية ما، ليس شيئاً. فهو لا يستطيع أن يكون اختصاصاً *discipline* أو منهجاً. وهو غالباً ما يقدم بوصفه منهجاً او يتم تحويله الى منهج مجهز بمجموع قواعد وإجراءات يمكن تدريسها... الخ.

فالمسألة ليست مسألة تقنية، ذات معايير أو إجراءات. يمكن بطبيعة الحال، ان نجد شيئاً منتظمة *regularité* في طرائق طرح نمط معين من الاسئلة من النوع التفكيركي. واعتقد من هذه الزاوية أن ذلك يمكن أن يتيح الفرصة للعمل التعليمي وأن تكون له آثار الاختصاص... الخ. لكن التفكير من حيث مدته نفسه ليس منهجاً. وقد حاولت أنا نفسي أن أتساءل عن فحوى كلمة منهج بالمعنى الهيراني أو الديكارتي وبالمعنى الهيجلي. غير ان التفكير ليس منهجية *methodologie* أي تطبيقاً للقواعد.

وإذا أردت أن أصف التفكير بصورة مقتصدة وموجزة، سأقول إنه الفكر الخاص بمنبع وتخوم السؤال: «ماذا؟» (*quest-ce que?*) وإن نطرح سؤالاً حول شكل هذا السؤال، أو أن نتساءل حول ضرورة هذه اللغة داخل لغة ما وموروث ما... الخ. فإن ما نفعله حينذاك لا يتلاءم إلا على حد معين مع سؤال «ماذا؟». ذلك هو اختلاف التفكير. فهو في الواقع تساؤل حول كل ما يزيد على مجرد التساؤل. ولذلك فأنا أتردد على الدوام في استعمال تلك الكلمة [أي تفكير]. فهو يتعلق بكل ما وجهه السؤال: «ماذا؟» في تاريخ الغرب وتاريخ الفلسفة الغربية، أي بكل شيء- علمياً- بدءاً بافلاطون الى هيدغر، ومن هذه الزاوية لم يعد لنا في الواقع الحق تماماً في أن نطلب منه الاجابة على السؤال «ما أنت؟»، أي «ماذا؟» حسب الصياغة الشائعة.

#### هوامش

\* كلمة يونانية تعني في الميدان الانثروبولوجي صفة مشتركة تختص بها مجموعة من الأفراد تنتمي الى نفس المجتمع. (م)



حوار مع الباحث في  
الفكر والفلسفة الإسلامية

**ميثم الجنابي:**

**المعرفة الحقيقية هي المعرفة المتراكمة  
والإصلاح الحقيقي جزء منها**

**حاوره في موسكو: أحمد محمد الرحبي \***

« فضيفتم فترة طويلة خارج الوطن، فهل يا نرى ثمة جدلية نفسية وفكرية، عادة ما يفرزها الاغتراب، أثرت على مشروعاتكم الثقافية والبحثي.. أم أن المشروع المعرفي الذي تشغلون فيه غني عن الأوطان؟ »  
« دون شك أن العيش خارج الوطن هو بعد ذاته موقف وعادة ما تكون الهجرة إما لعلاقة بطلب المعرفة أو لأسباب اقتصادية أو سياسية. بالنسبة لي كانت الأمور مرتبطة بالجانب المعرفي والسياسي وهذا ما حدد المسار المعرفي والفكري وحتى النفسي كما أسميته أنت في السؤال. ومما لاشك فيه وجود علاقة بين الجانب الفكري والنفسي فيما يتعلق بالعيش خارج الوطن، لسبب بسيط هو أنه يضفك في إطار علاقات اجتماعية وثقافية وقيم تختلف - في حالات كثيرة - اختلافا كبيرا عما هو متعارف عليه في أوطاننا. وبهذا المعنى هناك قضيتان لا بد أن تواجههما، القضية الأولى إمكانية التحصيل المعرفي التي من خلالها تعود بناء نفسك معرفيا، والثانية هي التعايش والاندماج بالثقافة الجديدة، وهو ما يؤدي إلى نتائج يصعب تصورها مسبقا. إن قد تؤدي أيضا إلى الانكفاء والرجوع نحو السلفية، وهذه ظاهرة ملحوظة في العالم المعاصر، حيث يصبح الخروج من العالم العربي (على سبيل المثال) إلى بلدان متطورة في ميدان الديمقراطية والعلمانية مثل بلدان أوروبا الغربية، حيث نلاحظ إلى جانب

هناك ظاهرة ملحوظة في العالم المعاصر، حيث يصبح الخروج من العالم العربي (على سبيل المثال) إلى الغرب، حيث نلاحظ إلى جانب التشبع بقيم الحرية والديمقراطية انكفاء حادا وغريبا في الوقت نفسه نحو السلفية والتعصب. وهذه ظاهرة قد تحتاج إلى دراسة سوسولوجية ونفسية..

في هذا الحوار يسلط الباحث في الفكر والفلسفة الإسلامية ميثم الجنابي الضوء على العديد من الأمور التي تصحب هذه العملية ومستجدات الإصلاح في العالم العربي والإسلامي عموما، ودور النخب الفاعلة فيها.

\* كاتب من سلطنة عمان يقيم في موسكو

أو ذاك على المواقف الفكرية والسياسية أما مسألة أن المشروع البحثي غني عن الأوطان، فهي مسألة يصعب الجزم فيها وقد لا يصح الإطلاق فيها. فالمشاريع الفكرية الكبرى وثيقة الارتباط بالأوطان حتى في حال الغربة أحيانا أو الاغتراب عنها. وهي ظاهرة أكثر منا يتحسها الشعراء فالوطن بهذا المعنى ليس فقط تربة، بل وانتماء. ويمكن أن يتخذ صورا شتى مثل الانتماء الثقافي والوجداني والفكري وإن شئت الانتماء السياسي أيضا. بمعنى آخر، ليس هناك من إمكانية للتفكير بمشروع ما بمعزل عن قضايا تشكل لب الهم الفكري. ولابد للهموم الفكرية أن ترتبط أما بإنسان ما أو بقمة ما أو بشعب معين. ويمكن القول بأن المشاريع الفكرية الكبيرة لا يمكن أن تنشأ دون أن ترتبط بالهموم الكبرى في العالم الذي تعيشه، وفي هذه الحالة لا يمكن للعالم أن يكون مجردا، لاسيما وأنه ملموس على الدوام. خصوصا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقيقة القائلة، بأن الإنتاج الثقافي هو إنتاج ملموس. لهذا السبب أقف بالصد مما يسمى بالمشاريع الفكرية الشمولية، انطلاقا من الفكرة التي أطرحها والتي تقول بأن الثقافة هي ليست منتقا ولا بديهة، وإنما نتاج مصادرة الأمم والشعوب في كيفية مواجهة وحل الإشكاليات الكبيرة في بناء النفس.

❧ يقول أبو حيان التوحيدي أن وطنه هو المكان الذي يستفيد منه ويفيده. هل من ثناء تحملونه للبلد الثاني (روسيا) على صعيد البحث المعرفي، وهل يساوركم بأن هذا البحث كان سيتأثر سلبا (أو ربما إيجابا) لو أن مقامكم ظل في الوطن؟

❧ فكرة أبي حيان التوحيدي سليمة بدون شك. إلا أنها شأن كل تعميم بحاجة إلى تدقيق وتخصيص في المواقف. ففي الإطار العام يصعب الحديث في كل ما له علاقة بالماضي بكلمة (لو). والتاريخ لا يقر بكلمة «لو»، وذلك لأنها في حكم التمني. أما الحياة فيصعب تصديدها بقانون مسبق، واليقين المطلق فيها كونها تبتدئ بتدريج بمرحلة وتنتهي بها، ولها بين هاتين الصريختين تمتد حياة الأفراد. الغربة تؤثر على بلورة الشخصية، والشخصية المتكونة هي شخصية متراكمة ومرتبطة مع نط الحياة في هذا المكان أو ذاك. والعيش في روسيا أرجعني إلى وطني بطريقة مختلفة. وفي هذا الرجوع إشارة إلى ما في الطبيعة نفسها من حقيقة تقول بأن الأنهار تصب في النهاية بمصب واحد مهما كانت مساراتها عنيفة ومتقطعة. وفي هذه العملية يمكنها فقط أن تصنع بحرا. والجهود التي أبذلها تسير في هذا الاتجاه بمعنى المساهمة مع

التشجيع بقيم الحرية والديمقراطية الدنيوية (العلمانية) انكفاء حادا وغريبا في الوقت نفسه نحو السلفية والتعصب. وهذه ظاهرة قد تحتاج إلى دراسة سوسولوجية ونفسية. ولكننا نرى العكس لدى أشخاص درسوا فيما كان يعرف بالمعسكر الاشتراكي، بحيث لم تؤد تجربتهم تلك إلى بلورة شخصيات تنتم بالنزعة السلفية أو الأصولية الإسلامية أو غيرها. لكنها أدت في بعض الحالات إلى إنتاج أصولية شيوعية إذا صح استعمال هذا المصطلح. إلا أنها عموما ظاهرة قليلة الشأن وغير مؤثرة. وهي ظاهرة غاية في الطرافة والغربة قد تحتاج إلى الاهتمام الجدي ومناقشتها. إلا أنه ليس الآن مجال التحدث فيها. فيما يتعلق بي شخصيا، فإن المرحلة التي عشتها في الاتحاد السوفييتي، أي زمن صعودها وهبوطها، قد أثرت على عدة مستويات، وأهمها الرؤية النقدية. فقد ساهمت بصورة فعالة في إزالة الكثير من المفاهيم الأيدولوجية والقيم المتعلقة بالأحكام المسبقة لا سيما السياسية منها، وساهمت أيضا في بلورة رؤية نقدية تجاه كل شيء بما في ذلك تجاه النفس. وهذه هي النتائج الأهم بالنسبة لكل شخص يهتم بقضايا المعرفة والإنتاج الفكري، على اعتبار أنه من المستحيل أن تنتج فكرا يتسم بالموضوعية والعلمية وإمكانية التأثير على الآخرين في حالة عدم اتساقه بنزعة نقدية مبنية على أسس علمية وليس لمجرد معارضة الآخرين. في هذا الإطار فإن الغربة، وليس الاغتراب، قد أثرت بي على الصعيد الفكري، وأيضا أثر على ما تدعونه بالمشروع الثقافي والفكري. فالمشاريع الفكرية – كما نعرف – لا تظهر مسبقا وإنما تتبلور في مجرى تطور الشخصية. الغربة بالنسبة لي أثرت في بلورة بعض المفاهيم والقيم والمشاريع الفكرية التي تتعلق بالعالم الإسلامي بشكل عام والعربي بشكل خاص. فالمرء في حالات كثيرة يصعب عليه رؤية نفسه كما هو، وليس غريبا فيما يبدو أنه صنع المرأة ليعتد عن نفسه، وليراهم أيضا في الوقت ذاته. والمرء يرى عالمه الخاص بصورة جيدة عندما يبتعد عنه. فعندما تعيش في وسط الأحداث من الصعب عليك فهمها، كما أن النظر إلى الغاية من بعيد يمنحها صورة أوضح. أما في ميدان الفكر فالابتعاد هنا ليس ابتعادا مكانيا بقدر ما هو ابتعاد في ميدان التجريد. والفكر لا يمكنه أن ينظر إلى الواقع عميقا ما لم يتجرد. وهذا المعنى ساهمت الغربة في صباغة رؤية تجريدية تجاه الواقع العربي، حيث أعطتني إمكانية النظر إليه بصورة أكثر شمولية وأكثر ابتعادا عن الأحداث اليومية الجارية التي تؤثر بهذا القدر

الأخرين في كيفية إعادة توسيع هذا البحر الكبير الذي ميز تاريخ العرب والمسلمين سابقا، وهو الثقافة العربية الإسلامية.

« على خلفية أن الكثير من العقول العربية وجدت أوطانها الحقيقية في الخارج، هل توافقون بأن البلدان العربية أوطان طاردة؟ ما هي قصة هذا التهمين من العقول؟ وهل مشكلة إقصاء الآخر المختلف والمتميز مشكلة بنوية لها وجود حقيقي داخل النسيج الثقافي والاجتماعي العربيين، أم أنها مشكلة سلطة ونظام سياسي فقط، على الرغم من ظهور أنظمة حديثة كما كان الحال في الاتحاد السوفييتي، إلا أنها لم تلق حائلا دون تطور بلدانها في مجالات كثيرة ومنها مسألة التعليم والثقافة؟

« لا يمكن إعطاء إجابة واحدة وحاسمة بهذا الصدد إلا أن الشيء الذي يمكننا الجزم به هنا هو أننا نقف أمام مشكلة فعلية وهي مشكلة هجرة العقول العربية المفكرة والمنتجة إلى الخارج. وهذا واقع يعود لأسباب عديدة منها طبيعة النظم السياسية في البلدان العربية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية ومستوى توفير الحدود الدنيا للشخصية من أجل أن تتكامل في إبداعها. فالإبداع هو ليس فرديا بقدر ما هو صيغة من صيغ التكامل والمهر من أجل أن يتكامل ينبغي أن يعطي، والعطاء هو الأسلوب الأمثل لتجسيد الشخصية المتكاملة. إذ لا يمكن للمرء أن يجسد ذاته بصورة متكاملة في ظل ظروف سياسية قاهرة تضع حدودا لإبداعه الفردي.

ونعرف جيدا بأن العالم العربي سواء في مستوى البنية السياسية أو الاجتماعية مازال بعيدا عن فكرة الحرية الفردية بوصفها الطاقة الضرورية التي من خلالها يمكن أن تتكامل الخلايا الحية في المجتمع. فالعالم العربي ما زال يعاني من مشكلة القدرة على بناء مجتمعات مدنية. والمجتمعات المدنية هي الشرط الأساسي للإبداع الفكري. ونعرف في تاريخ الدول والأمم أن ثمة إبداعات فكرية وعلمية هائلة جرت في ظل أنظمة استبدادية وقاهرة، إلا أنها ليست قادرة على التكامل والديمومة. وفي كل الأحوال أنها لا تستطيع تطويرها بصورة دائمة بحيث تجعل منها ثقافة متطورة ومتفتحة. فالشخصيات المبدعة (في ظل تلك الأنظمة) تظهر كردة فعل مناهضة ضد التيار الجارف من الاستبداد

دون أن تكون قادرة على خلق شعوب مثقفة.. شعوب تهيبن الحد الأدنى الضروري لإنتاج أعداد كبيرة من المفكرين والأدباء والفنانين والشعراء، وإذا نظرنا إلى العالم العربي، نجد بأن هذه الإشكالية أخذت تستفحل في النصف الثاني من القرن العشرين، بدءاً من صعود الراديكالية السياسية بمختلف تمارينها العسكرية، مما أدى إلى رفع الحدود والحوالز التي تلقف أمام الإبداع. وعندما تلقى نظرة سريعة حول كمية ونوعية الإبداع المتنوع ما بين بداية القرن العشرين حتى الستينيات منه فأننا سوف نقف أمام إبداع هائل وعظيم أيضا في ميدان الفكر والأدب والفن والموسيقى والغناء وغيرها، رغم كل الأوضاع الصعبة والمتخلفة أيضا بسبب بقايا العثمانية والاحتلال الأوروبي. إلا أنه كان نتاجا طبيعيا ومتراكما ظهرت بآثره شخصيات مبدعة وهامة في مختلف ميادين الحياة.

بينما تغيرت الحالة بصورة كبيرة جدا مع نهاية القرن العشرين حتى الآن. نلاحظ كثرة من الكتاب في كل مكان، لكنها غير مطروقة في الإبداع النوعي مع ضعف بانس للغاية في مجالات الإبداع العلمي النظري منه والتطبيقي. بل أننا لا نعثر على إنتاج فكري له وزن في ميادين الفلسفة والفكر الاقتصادي والسياسي، ونجده إلى حد ما في مجال الأدب. حيث نعثر على نتاجات جيدة نسبيا لكنها لا ترتقي إلى مستوى الظاهرة العالمية. إنني لا أتحذر هنا عن أفراد بقدر ما أتكلم عن ظاهرة. فقد استطاعت أمريكا اللاتينية على سبيل المثال إنتاج الكثير من الأدباء الذين ارتقوا بإبداعهم عالميا وأصبحوا جزءا لا يتجزأ من الثقافة العالمية المعاصرة، بينما لا نجد هذه الظاهرة في العالم العربي بعد مع أننا نمتلك طاقات كبيرة قد تزيد في الكثير من جوانبها ما هو موجود في مناطق وقارات ودول متطورة عالميا واقتصاديا وتكنولوجيا. إن هذا التخلف المريع في الكثير من جوانبه ووفق الارتباط بطبيعة النظم السياسية. لهذا يصعب القول بأن الأوطان العربية هي أوطان طاردة للفكر والمفكرين أو أنها حاضنة لهم، وذلك لسبب بسيط يقوم في كونها أوطانا لا تمتلك ذاتها. لقد جرى عمليا اختزال فكرة الوطن والوطنية إلى حدود جغرافية، وهذه اختزال بدورها إلى حدود سيطرة العائلة والقبيلة والحزب السياسي. بجارة أخرى لقد جرى اختزال كل ما هو موجود في أغلب البلدان العربية إلى صيغة سياسية متخلفة. وسبب ذلك يقوم في أن العالم العربي لم يتقن أو لم تسد بهد الفكرة القائلة

**لم يعرف التاريخ  
البشري تجربة  
إصلاحية ناجحة لم  
تعتمد على قواها  
الذاتية وإدراك  
طبيعة الخلل القائم  
في المجتمع والدولة  
والذي على أساسه  
يمكن اقتراح  
البدائل**

المثقف والسلطة. نعرف بأن الفكر يدعو إلى الحرية والسلطة تدعو إلى النظام، والفكر يدعو إلى الانطلاق بينما تدعو السلطة إلى ضبط الأمور. الفكر دائماً مفتوح وغير متناه بينما السلطة مغلقة ومتناهية، الأول مرتبط بالحقيقة بينما الثانية لا تتجسد إلا بالقوة، وأما لا أجد ما يدعو إلى التناقض بين الاثنين بقدر ما أن لكل منهما عالمه الخاص، وعندما تتكامل الثقافة بمعايير الحقيقة وتتكامل السلطة بمعايير الحق، آنذاك يصبح الاتفاق والاتقارب بين الاثنين ممكناً، وأنداك فقط تتحول العلاقة بينهما إلى علاقة مبدعة. والسبب الجوهري فيما يمكنه أن يكون أمراً طيباً أو جليلاً أو جديداً ومثمراً بين المثقف والسلطة في العصور القديمة هو في الأغلب نتائج تراكم الفكر والثقافة والنظام السياسي. فقد كانت الدولة والسلطة لحد ما مكمولة أيضاً بجعله من القيم والمفاهيم المرتبطة بفكرة الشريعة والسنة والاجتهاد الفقهي الذي أثر في صياغة نموذج معين من الدولة التي لعب فيها المفكرون بمختلف مشاربهم وميادين إبداعهم دوراً هائلاً الشأن. وهنا يمكننا فقط الإشارة الظاهرية التي لعبها المتكلمون والفقهاء والأدباء والفلاسفة والصوفية والشعراء في إرساء الأسس النظرية والمعنوية للدولة وبالتالي للثقافة ككل إذ لا تغفل الثقافة العربية الإسلامية بدورهم. والأهم من ذلك عمل الأغلبية المطلقة منهم ضمن إطار مرجعيات ثقافية خاصة وهو الأمر الذي أعطى للثقافة والدولة الإسلامية مصداقية ارتبطت أساساً بكيفية تمثيلها لجملة من المرجعيات الكبرى. فقد نشأت الثقافة الإسلامية بالارتباط مع سيادة مرجعيات كبرى صنعت ما ندعوه بكلمة الأصول. كالقرآن والسنة والعقل وأضيف إليها لاحقاً الإجماع. هذه المرجعيات كانت تتحكم بمواقف المفكرين وفي كيفية معالجتهم للأمور. إذ كان ينبغي الرجوع دوماً إلى مفاهيم القرآن والسنة والعقل ضمن الإطار أو المدرسة الفكرية التي يمثلها هذا المفكر أو ذاك. وكذلك الحال بالنسبة إلى إمكانية الاتفاق على مفاهيم قادرة على استقطاب تأييد الأمة من خلال فكرة الإجماع. بالإضافة إلى أن المدارس الفكرية كانت تتطور ضمن إطار مرجعيات فكرية خاصة بها. نلاحظ ذلك من خلال نشوء مدارس فكرية أصيلة متميزة في الثقافة الإسلامية تتمتع بمبادئها الخاصة. فعندما نتحدث عن المدرسة المعتزلية فإننا نعرف جيداً بأن لهذه المدرسة مبادئها الخاصة المشهورة. كما نعرف في وحدتها على تنوع بالاجتهاد والإبداع، ومنها ظهور فرق كبرى فيها مثل النظامية والجاحظية والبهيمية وكثير غيرها. وهي ظاهرة

بأن حقيقة السياسية تقوم في إدارة شؤون المجتمع والدولة وليس في بسط السلطة والتسلط. وهو الأمر الذي ينبغي القيام به فيما لو أرادت البلدان العربية الوصول إلى مصاف البلدان المتطورة والمعضلة الأساسية الآن هي ليست في استعادة الفكر باسترجاع عقول من سافر إلى الخارج، بقدر ما هي في هيكلية البنية الثقافية للتربية والتعليم والمجتمع ككل من أجل صنع قاعدة اجتماعية اقتصادية وعلمية قادرة على إنتاج متفقيين ومفكرين بشكل دائم ومستمر، وهذه المعضلة يمكن أن تحل بمساعدة العقول المغتربة في حال توفر شرطين أساسيين وهما: الدولة الشرعية، أي دولة المؤسسات، وثانياً الثقافة الحرة، المحصنة والمدعومة من قبل مؤسسات المجتمع المدني. عندئذ فقط يمكن الحديث عن عالم عربي يمكن أن يكون مركزاً من المراكز العالمية قادراً على استقطاب القوى المفكرة، وأيضاً أحد المنتجين الكبار على المستوى العالمي، لا سيما وأننا نمتلك تاريخاً عريقاً في هذا المجال.

فالعالم الثقافي القديم، على سبيل المثال، يتكون أو يستند إلى ثلاث ثقافات «عالمية» كبرى هي الثقافة الصينية والثقافة الإغريقية والثقافة العربية الإسلامية. هذه حقيقة لا يمكن أن ينكرها أحد. ودور الثقافة العربية الإسلامية كان أقوى بكثير من الثقافتين الأخريين، بسبب أنها استطاعت إشراك مختلف القوميات والشعوب في هذه العملية، بمعنى أنها «عالمية» فعلاً. كما استطاعت إنجاز ذخيرة هائلة من الإبداع النظري المكتوب، وهي قضية غاية في الأهمية. فهي تحتوي على كنوز أو خزانة أو أرشيف ضخم من الثقافة والمنونة المكتوبة والمنقولة مما يجعل منها بحق ثقافة عقلية ومنطقية وإنسانية في الوقت نفسه.

لكن هذا يقودنا إلى التحدث عن الوضع الذي كانت تعيشه الشخصيات العنقبة في ذلك المجتمع العربي، سواء الخطوة من قبل الدولة أو من قبل المجتمع. نجد على سبيل المثال أن ابن رشد كان يبتوأً وظيفته قاضي قضاة الأندلس، وآخرين غيره كانوا قاضين في محيطهم وثقافتهم بسبب المناخ السياسي والاجتماعي الذي احتضنهم.

لا شك أن السبب يعود إلى بنية الدولة في ذلك الوقت مقارنة بما نعيشه الآن. مع العلم بأن عيشة الفلاسفة سابقاً لم تكن منيفة جداً كما ذكرت، وابن رشد تعرض للمضايقات وأحرقت كتبه. ولكن، ومع ذلك، فإن هذه المسألة لا تتعلق بمرحلة تاريخية معينة بقدر ما ترتبط بطبيعة العلاقة بين

المعاصر، فقد أدى صعود النخب السياسية التي اتسم أغلبها بالتخلف الاجتماعي والثقافي إضافة إلى نزوعها الراديكالي، إلى أن يكون أسلوب تعاملها مع شؤون الدولة والمجتمع مبنياً على علاقة من القطع الدائم، وبالتالي قطع التراكب. في حين أن المعرفة الحقيقية هي المعرفة المترابكة. أما الشيء الوحيد الذي أتقنت إعادة إنتاجه فهو «تكرار» وجودها في السلطة، وقد كان ذلك يتضمن من الناحية الباطنية إعادة إنتاج النخب السياسية المتخلفة وربط مترابدين للنخبين بها بحيث أفرقت الثقافة والمثقف وجعله أسيراً لاحتراق الرذيلة وليس العلم والفضيلة. وهي حالة تتعارض مع فكرة التراكب بوصفه الطريق الوحيد للمعرفة الحقيقية. خصوصاً إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقيقة القائلة، بأن تراكب المعرفة يفترض

بالضرورة نسبة عالية من الاحتراف وتمثل تجارب الماضي. كما يفترض بالضرورة تراكب الشخصية والسلطة. وهذه قضية لا يستطيع أن ينجزها الجيلة وأصناف المتعلمين. إضافة لذلك أن هذه القضية لا يمكن أن نتمثلها بصورة سليمة، البنية التقليدية من عشائرية وعائلية وما شابه ذلك. وفي غياب السلطة الحقيقية باعتبارها خادماً لدى المجتمع أو أجيراً (بصورة أدق) تتمثل مصالحه وتعب عنها بطريقة تجعل من الثقافة جزءاً عضويها في بناء الدولة في مختلف الميادين. ويغيب ذلك تدعم الصلة المثلى بين المثقف والسلطة. وهي صلة يستحيل بناؤها ما لم تجر إعادة بناء المؤسسة السياسية التي تصبح فيها السلطة مؤسسة متداولة (كما يشير معناها اللغوي). بعبارة أخرى نحن بحاجة إلى سلطة تتركب في تنوع أفرادها، والتي تلعب الثقافة في تشكيلها دوراً هاماً. وما لم يجر تحقيق هذا الشرط الأساسي من الصعب جداً أن نتمتع على سلطة قادرة على إيجاد علاقة طليعية مع المفكر. بمعنى بلوغ الحالة التي تعمل فيها السلطة بمعايير الحق، والمفكر بمعايير الحقيقة، وفي حالة عدم توفر هذا الشرط، سيصبح المفكر إما أجيراً عند السلطة أو هارداً أو مهاجراً أو مغترباً أو مناهضاً أو معارضاً أو عدواً. والنتيجة في كل الأحوال تؤدي إلى تبذير الجهود والطاقت وغترب السلطة والمجتمع مع ما يترتب على ذلك من مأساة لا تحصى. ولعل تجربة العراق الذي انتمى إليه نموذجاً «كلاسيكياً» بهذا الصدد.

◀ طالما نهل العرب المسلمون قديماً من ثقافات

متميزة وذات أفعية معاصرة أيضاً. وقد سبق وأن تناولتها بكتاب خاص طبع قبل سنوات طويلة بعنوان (علم الليل والنحل) كما أعدت تناولها في كتاب موسم جديد سوف يظهر قريباً عن دار المدى بعنوان (الحضارة الإسلامية - ثقافة الاعتدال واليقين). بعبارة أخرى أنني أردت القول، بأن تنوع المدارس والطرق كان محكوماً باشتراك المرجعيات وتنوع تمثل المبادئ الكبرى. الشيء نفسه يمكن قوله على مدرسة أخرى كالاشعرية حيث تفرعت منها مدارس وتيارات عديدة وينطبق هذا أيضاً على تيارات إسلامية عامة مثل السنة والشيعية والخوارج. كل هذا ينقلنا إلى الحديث عن مرجعيات كانت تحكم بتقدير واحد المدارس والاتجاهات الفكرية والسياسية وكذلك منطق الثقافة العام. مما أدى في نهاية

المطاف إلى نشوء نوع من العلاقة الممكنة بين الدولة والمفكرين ففي حالات كثيرة كانت العلاقة بينهم شفافة ومن ثم أسهمت في تطوير الفكر الاجتماعي والإنساني في مختلف ميادينه. أما بالنسبة للدولة المعاصرة فإنها تعاني من ضعف في هذا المجال. والسبب التاريخي والاجتماعي لذلك يقوم في أنها لم تنشأ تلقائياً، أي نتيجة لتطورها الذاتي. إذ أننا نعرف أغلب الملابس التي لفت التاريخ السياسي العربي المعاصر كاتفاقية سايكس بيكو وانقسام العالم العربي والتمايز الثقافي الذي جزءاً مناطق الكبرى مثل منطقة الهلال الخصيب، والشام، والجزيرة، ومصر والنوبة، والمغرب. ولا شك بأن التنوع الثقافي كان موجوداً دائماً، لكنه أدى بأثر انحلال المركزية الثقافية المرتبط على انحلال مركزية الدولة، إلى غياب مفهوم موحدة بإمكانها أن تشارك الجميع من مفكرين وأدباء في عملية واحدة من أجل الإسهام في ميادين الإبداع.

نحن نعرف جيداً حدود الهموم المشتركة في الثقافة العربية الإسلامية قديماً. مما جعل من موضوعاتها مادة للنقاش والجدل والبحث. ومن ثم المساهمة الدائمة والمتنوعة في ربط النفس بالنفس وبتراثها وتاريخها. بحيث لم تفقد هذه الهموم قيمتها لأسباب متعلقة بالمكان والزمان. ويمكن الإشارة إلى كتاب الغزالي في نقده للفلاسفة، والرد الذي كتبه ابن رشد بعد مائة سنة. الأول كان في بغداد والثاني في الأندلس. وهو نموذج يمكن الإتيان بمئات بل آلاف منه في مختلف العلوم. لقد كان ذلك تراكباً حقيقياً في المعرفة. أما في العالم العربي

## بفض النظر عن

## النية القائمة وراء

## الإصلاح من الخارج،

## فهي لا تؤدي إلى

## إصلاح حقيقي

## وذلك بسبب

## ارتباطها بمصالح

## مرحلية

## أو استراتيجية

## لقوى خارجية

في نهاية المطاف رياء يقتاض مع أبسط تجليات الحقيقة. وهذه قضية غاية في البساطة، ومع ذلك، وللأسف، مازالت تثير جدلا فكريا. وهو جدل يعكس ضحالة وسطحية المفاهيم التي تعبر عن طبيعة القيم الاجتماعية الفقيرة ورخاوة الدولة العربية المعاصرة. ولو لم يكن الأمر كذلك لاسقط مثل هذه القضايا وكنت عن أن تكون قضايا فكرية وسياسية.

لا ينبغي جو الإنتاج المعرفي إلى ميدان العلاقات السياسية المباشرة. فالمعرفة هي ميدان أوسع بكثير من متطلبات السياسة ومن حاجات الدول في صراعاتها فيما بينها وترتيب أمورها الداخلية. والثقافة العربية الإسلامية سابقا لم تجد صعوبة في تمثل تجارب الآخرين، ولم تطرح هذه القضية باعتبارها هما ثقافيا أو نفسيا. ونذكر سابقا بأن الدولة الإسلامية قد نشأت وتطورت بصورة تلقائية، وعندما ننظر إلى التراث العربي الإسلامي سوف نلاحظ أنه، وبعد مائة وخمسين سنة من نشوء الدولة الإسلامية، قد ظهرت لدينا شخصيات مفكرة كثيرة وعشرات المدارس الفكرية الكبيرة. وقد ذكرت في إحدى كتاباتي بأن الثقافة العربية الإسلامية كان يكفها ظهور مفكر مثل الجاحظ لكي تعدد بنفسها وتفرض احترامها، فما بالنا بوجود الآلاف من أمثاله؟! بعبارة أخرى، استطعنا في غضون مائة وخمسين سنة أن ننشئ مدارس فكرية لها استقلاليتها ومبادئها ومفاهيمها وقيمتها. وحالما نقارن ذلك مع المائتي سنة الأخيرة من تاريخ العالم العربي، فإننا لا نعثر على مدرسة عربية فكرية مستقلة قائمة بذاتها. إذ لم يستطع العالم العربي لحد الآن إبداع منظومات فلسفية وفكرية لمواجهة إشكالياته الخاصة. أما الفلسفات الغربية فهي فلسفات سلمية، لكنها غير قادرة على تقديم رؤية منهجية لهذه الإشكاليات. وهو الأمر الذي يجعل من العلاقة بالغرب علاقة استهلاكية بما في ذلك في ميدان المعرفة وليس إنتاجا معرفيا. وتجد ذلك في زرع المدارس الفكرية والمناهج كما لو أنها سلمة قابلة للتغير إن ذلك لا يتعارض مع حقيقة المعرفة فيما لو كان التبدل والتغير عملية تلقائية نابعة من تجدد الحلول للإشكاليات الجديدة التي يواجهها العالم العربي. غير أن أغلب الإشكاليات الكبرى التي يواجهها العالم منذ عصر النهضة لحد الآن قد بقيت من حيث الجوهر هي نفسها؛ وهو أمر يشير إلى أن ما يجري هو تيار الزمن وليس تاريخ وعي الذات. أما النتيجة فهي ازدياد مستمر في المدارس وافتقار في حقيقة المعرفة.

❧ كيف ننظرون إلى مسألة الإصلاح التي يدعها

مختلفة وتأثروا بها لا سيما بالثقافة الإغريقية دون أن يشكل ذلك أي هاجس بالخطر على ثقافتهم من إصابتها بالوهن جراء الاختلاط. ما نراه ونسمعه الآن من أصوات تنادي بالتآلف على الثقافة لصونها من تكالب الآخر، وهو الأمر الذي وصل حد مطاردة وطرد وتخوين من يهون من ذلك الخطر. ما هو تقييمكم لهذه الحالة ونتائجها؟

❧ الصيغة التي يتعاطى بها الكثير من العرب مع هذه القضية عادة ما تنسم بالفهموض والابتذال وفي الإطار العام أنها صيغة تعبر عن انغلاق وعجز. أنها لا تدرك حقيقة أن الثقافة الإنسانية هي ملك للجميع. وعلى كل حال فالقضية ليست جديدة. وعندما طرحت هذه القضية أمام أحد الفلاسفة العرب القدماء وسئل عن مسألة التأثير بثقافة الآخر، أجاب بضاعتنا ردت إلينا، وهذا دليل بأن القدماء كانوا يدركون بأن منطق الثقافة لا يمكن حصره بنفسه «لي» و «مني» و«لك». فهي «بضاعة» للجميع. وهي نظرة فلسفية لا سوقية فيها! وعندما سئل فيلسوف آخر. لماذا تأخذون من الإغريق؟ قال. لقد بقيت الفلسفة الإغريقية كما هي، وتجارب الزمن لم تنفها، وهذا دليل على أن ما فيها سليم. بعبارة أخرى، فإن الشيء القادر على الحياة لفترة طويلة، بضمين دليلا على أنه جزء من تاريخ الحياة. والفكر الحقيقي هو الحياة الحقيقية بمستواها المجرى وإذا كان الأمر هكذا، فما هو الضير يا ترى في أن تجري الاستفادة من تجارب الآخرين وإبداعهم؟ ولماذا نعتز عندما نسمع شخصا أو ثقافة تقول بأنها قد تأثرت بالثقافة العربية الإسلامية؟ ألا يجب أن يكون العكس صحيحا هو الآخر؟ يجب أن نعتز عندما نتعلم من الآخرين، ولكن مع معرفة أنه ثمة فرق بأن تأخذ المعرفة معرفة أصلية أو تقليداً فحياً. فحقيقة المعرفة لا تعرف التقليد والمعرفة الحقيقية هي إبداع على الدوام بغض النظر عن مصدرها. لأن المعرفة هي قيمة يحد ذاتها. وهي فكرة بلورتها الثقافة الإسلامية بصورة بليغة للغاية عندما رفعت العلم إلى مستوى الفضيلة القائمة بذاتها. أما ما نراه في العالم العربي المعاصر فأغلبه استهلاك. لقد فهموا «البضاعة» بحرفيتها ومن ثم تحولت المعرفة إلى استهلاك لها، بمعنى غياب المشاركة الفعالة في إنتاجها وصنعها. أما الفهموض الذي يلف فكرة «المعارضة» و«الرفض» فإنها تنصف برياء لا مثيل له! مثل استعمال الانترنت لمهاجمته أو تكفير العالم! اعتقد أن كل هذه الأنواع «الفكرية» هي شكل من أشكال للرأب النفسي والسياسي، وهو



الغرب ويروج لها في البلدان العربية؛ وما هو شكل هذا الإصلاح في بلدان لا تشهد أية ديمقراطية حقيقية؟

« كاشفتاف لغوي، الإصلاح يفترض الصلاح والأصلح. وتاريخ الإصلاح في كل مكان يفترض بالضرورة وجود مقدمات ذاتية له، لسبب بسيط وهو استحالة تحقيق الإصلاح دون إدراك العقبات والأسباب القائمة وراء حالة الجمود أو التخلف أو التآزم في مجالات الحياة المختلفة. وهو ما يدفع رجال السياسة أو أهل الفكر أو تضايف الاثنين للبحث عن بدائل والبدائل عادة ما تتأطر باتجاهين، إما باتجاه البحث عن بديل جذري وهو ما يتصف به الفكر الراديكالي، والطريق الآخر هو الذي يدعو إلى صيغة أكثر هدوءاً وبأسلوب يمثل تجارب الماضي ويقدم بدائل عقلانية للحالة المعاصرة. والاتجاه الثاني، يمثل حقيقة الإصلاح على خلاف الراديكالية التي تسعى للغلب الأمور رأساً على عقب. وهي ممارسات لا تؤدي في نهاية المطاف إلى إصلاح حقيقي، وذلك لاحتمال إعادتها البنية التقليدية السابقة ولكن بأطر جديدة. ذلك يعني أن حقيقة الإصلاح تفترض التراكم، كما أن حقيقة الثقافة هي تراكم، وحقيقة الدولة هي أيضاً تراكم. والطبيعة هي مختلف مظاهرها هي تراكم أيضاً. فالشجرة العميقة الجذور القوية الجذع والوافرة الظلال لا تنمو بين ليلة وضحاها، على عكس كل الفطريات. فالأولى تتميز بالبقاء والإثمار الدائم بينما الثانية عرضة للزوال السريع. ويقدر ما ينطبق هذا على ظواهر الطبيعة، ينطبق أيضاً على المجتمع والدولة. بعبارة أخرى، إن الإصلاح في الثقافة والدولة يفترض تلقائيته. ولا يعرف التاريخ البشري تجربة إصلاحية ناجحة لم تعتمد على قواها الذاتية وإدراك طبيعة الخلل القائم في المجتمع والدولة والذي على أساسه يمكن اقتراح البدائل. بهذا المعنى، فالإصلاح من الخارج هو إصلاح لا معنى له، كما يستحيل تحقيقه. وسبب ذلك يقوم في كونه محكوماً مسبقاً برؤى وأسباب سياسية خارجية. وإذا كان هذا الأمر صحيحاً في الماضي فهو صحيح كذلك في الظروف الحالي وفي المستقبل، ويغض النظر عن الذئبة القائمة وراء الإصلاح من الخارج، فهي لا تؤدي إلى إصلاح حقيقي وذلك بسبب ارتباطها بمصالح مرحلية أو استراتجية لقوى خارجية. وحتى في حال افتراض نيتها السليمة ورويتها العقلانية، فإنها ليست قادرة على تنفيذه بصورة سليمة. وسبب ذلك حسبما أشرت لأن الإصلاح الحقيقي هو أولاً وقبل كل شيء نتاج تطور تلقائي وطبيعي للمجتمع. فالإصلاح

الحقيقي هو حلقة في سلسلة وعي الذات التاريخي والقومي والتفاني للدول والمجتمعات والأمم. وضمن هذا الوعي يمكن للإصلاح أن يكون حلقة ضرورية في إدراكها لذاتها وإدراكها للتحديات التي تواجهها وفي تحديد إمكانية البدائل. فالتاريخ لا يحتوي على قانونية حتمية أو جبرية مطلقة، بقدر ما أنه صيرورة الاحتمال. من هنا احتوائه على إمكانية البدائل غير المتناهية والإقرار بوصف الإصلاح احتياجاً داخلياً يفتح المجال أمام إمكانية رؤية مختلف البدائل. وهو أمر يؤدي بدوره إلى إدراك القوى الاجتماعية والسياسية والفكرية المختلفة لقمة رؤيتها ومشاريعها المتعلقة ببدائل الإصلاح. أنذاك يصبح الإصلاح عملية اجتماعية سياسية وثقافية وليس مجرد عملية سياسية مرتبطة بمصالح نخبة حاكمة أو بمتطلبات دول ما من الخارج. لهذا أعتقد أنه من غير السليم الحديث عما يسمى بترويج الإصلاح من قوى خارجية لكي لا نقع في فخ الصم، ولكي لا يكون ذلك حاجزاً أيضاً أمام استرقاق السمع إلى من يطالب بالإصلاح. فنحن في نهاية المطاف جزء من كيان عالمي وجزء من عملية تاريخية كونية كبرى (العولمة) وهي ليست عملية مفروضة من طرف ما معين، مع أنها قد تنفذ في بعض مظاهرها هذه الملامح. إنها عملية تاريخية عالمية، والجميع يخضع لتأثيراتها حسب موازين القوى. ومن أجل أن تساهم فيها، أو من أجل أن تمنع إمكانية فرض نط من الإصلاح عليك من الخارج، فإن ذلك يستلزم تملك القوة التي توفر لك إنجاز إصلاحك الداخلي والتحكم بمساره. فالبدائل في عملية الإصلاح مرتبطة أساساً بمدى قدرة القوى السياسية والاجتماعية والنخب الفكرية على الاشتراك في صنع الإجماع على نوعية معينة من الإصلاح الواجب تطبيقه. وفيما يتعلق بالعالم العربي، أعتقد أن هذه القضية أقرب ما تكون إلى البديهية من حيث المظاهر العامة وهي: إصلاح الدولة من حيث تحويلها إلى دولة مؤسسات، والإصلاح الاجتماعي الذي يفترض أن تعمل الدولة والمجتمع والنخب السياسية على بناء المجتمع المدني والعيش حسب قواعده، وأخيراً العمل على بناء النظام الديموقراطي السياسي الذي يكفل إمكانية المشاركة السياسية من مختلف أطياف المجتمع باعتبارها جزءاً منه. إن حقيقة الإصلاح هي بالأساس حقيقة البدائل، والبدائل الممكنة والمطلوبة في الإصلاح هي بدائل منظومية، بمعنى البحث عن نظام إصلاحي كامل وليس استبدال شخصية بأخرى أو استبدال قانون بقانون أو تحسين طرف ما من الأطراف السياسية أو ما

شابه ذلك. إننا نعرف جيداً بأن الحياة منظومة، والإنسان منظومة، والكون بأجمعه منظومة. إذ من الممكن (مثلاً) أن تقوى أصابعك أو عينك أو أنفك أو أي جزء من أجزاء جسدك، إلا أنك ستحصل في النهاية على خراب فعلي لجسدك وروحك، حقيقة الجسم والروح يفترضان ضرورة الحفاظ على نوع من التوازن فيها. وفي التوازن فقط يمكن الحفاظ على ديمومة حركتهما الديناميكية وجسمالهما. والدولة والمجتمع والثقافة أيضاً منظومات، لذلك من الصعب التفكير بمشروع إصلاح حقيقي وشامل في الوطن العربي دون الأخذ بعين الاعتبار إصلاح الدولة والمجتمع والثقافة. ففي ميدان الدولة، يفترض أن تكون دولة مؤسسات شرعية، وفي المجتمع أن يكون مدنياً، وفي الثقافة أن تكون عقلانية إنسانية. فالثقافة العقلانية ليست الملجأ الأخير للنزعة الإنسانية، ولكن النزعة الإنسانية من دون أساس عقائلي متين قد تؤدي إلى صنع الكثير من الطوباويات والرايديكالية السياسية. ومن أجل صنع ثقافة حقيقية يفترض البدء فيها من القاعدة إلى القمة، وأقصد بذلك البدء من تنظيم وإصلاح مناهج التربية والتعليم بالطريقة التي تؤدي في نهاية المطاف إلى صنع ذهنية متفتحة ونقدية وإنسانية وعلمية. وهذا يفترض وجود منظومة من المناهج متكاملة وقادرة على صنع شخصية متكاملة بدورها. والشيء نفسه يمكن قوله عن قضية بناء المجتمع والدولة. وبدون ذلك سيبقى العالم العربي جزءاً من عالم التخلّف وخارج الصيرورة المعاصرة للعلمة والتقدم الاجتماعي والاقتصادي والعلمي والتكنولوجي والثقافي. ومن دون وضع استراتيجية واضحة المعالم تتصف برؤية دقيقة بمراحل تطوير الدولة والمجتمع والثقافة، فمن الصعب الحديث عن إصلاح جدي. وبدون ذلك تبقى مسألة الإصلاح جزءاً من صراع سياسي ضيق لا يمكنها أن تؤدي إلى إصلاح حقيقي.

لقد تسكمت في إحدى محاضراتك الأخيرة عن مشروع الإصلاح في العراق ضمن ما أسميته بفلسفة الاستعراق. فما هو مضمونها وآلية فعلها واستعدادها لتنفيذ إصلاح حقيقي فيه؟

لا يمكن الحديث عن إصلاح يتمتع بقدرة ترتقي إلى مستوى المنظومة دون تأسيسه نظرياً من خلال فلسفة وطنية أو قومية، وبدون تحديد الأولويات الكبرى. وفي حالة العراق فإن الإشكاليات التي يواجهها ترتقي جميعها إلى مصاف الأولويات وذلك بسبب الخراب الشامل الذي تعرضت له الدولة والمجتمع والثقافة وهو الأمر الذي يفترض بدوره صياغة

رؤية وطنية عامة للإصلاح بمقدورها تجميع القوى الواقعية والعقلانية من أجل تنفيذهم. وهي قضية غاية في التعقيد بالنسبة لظروف العراق الحالية والمستقبلية. وقد تناولت الكثير من جوانبها في كتابي الصادر في أغسطس الماضي عن دار المدى بعنوان (العراق ومعاصرة المستقبل). وفيه وضعت الأفكار العامة عما ادعوه بفلسفة الاستعراق، بوصفها فلسفة الوطنية العراقية الجديدة. وهي رؤية تنطلق من تحليل تاريخ العراق وخصوصية ظهوره المعاصر. بمعنى أنها تألف بين مكوناته التاريخية الثقافية وواقعه المعاصر بما يخدم إمكانية تأسيس مختلف البدائل والاحتمالات لمعاصرة المستقبل فيه عبر الخروج من مأزق التوتاليتارية التي أدت به إلى خراب شامل. بعبارة أخرى إن فلسفة الاستعراق هي فلسفة الهوية العراقية، أي فلسفة الحد الأقصى للرؤية الوطنية والقومية والدينية والدينيوية والاجتماعية والطبقية فيما يتعلق بمضمون الهوية الوطنية. وتقوم على عشرة مبادئ كبرى وهي

إن العراق ليس تجمع أعراق؛ وإنه هوية ثقافية سياسية؛ وإنه غير معقول ولا مقبول خارج وحدة مكوناته الرافدينية العربية الإسلامية؛ وإن العربية الإسلامية جوهر ثقافي؛ وإن الهوية الثقافية المفترضة للعراق والعراقية هي الاستعراق؛ وإن الاستعراق هو الحد الأقصى للقومية في العراق، وأنه فلسفة الحد الأدنى الضروري للوحدة الوطنية؛ وإن الاستعراق هو أيديولوجية البيت الذي يمكن أن تتعايش فيه جميع القوميات بصورة متساوية ومنسجمة؛ وإن الاستعراق من حيث كونه نمط حياة عام هو ضمان البقاء ضمن الهوية التاريخية الثقافية للعراق والاحتفاظ بالأصول القومية الثانية له، وإن الخروج على الاستعراق من حيث كونه أيديولوجية وطنية ونمط حياة عام هو رجوع إلى العرقية أي خروج على منطق الهوية الثقافية للعراق والعراقية وعلى مكونات وجودهما الجوهرية؛ وأن الخروج على الاستعراق بهذا المعنى هو خروج على الحكمة الثقافية والسياسية لتاريخ العراق، وبالتالي فهو خروج على القانون بالمعنى التاريخي والثقافي والحقوقى أيضاً.

وليس المقصود بأن العراق ليس تجمع أعراق نفي التمايز العرقي والقومي فيه، بقدر ما يعني الإشارة إلى خصوصية تكون الأقوام والأمم فيه. فالعراق يمتلك تاريخاً عريقاً في المدنية، وتراثاً حضارياً هائلاً، قادراً على صهر مختلف الأقوام في بوتقة كينونته الثقافية. إذ استطاع أن يبدع في

عندما تحولت بغداد إلى «دار السلام» و«دار الإسلام»، أي إلى مركز الاستقطاب الثقافي العالمي والمنفتح على الجميع. وهو استقطاب كان يقتل عروباً (من حيث اللغة) لتقاليد العراق الرافدية، وإسلامياً (من حيث العقيدة) وفي هذا كان يكمن استمرار التقاليد العريقة للعراق وخصوصيتها في الوقت نفسه، بوصفه كينونة ثقافية. فقد كان التوليف الجديد للعربية الإسلامية الصيغة التاريخية المضاعفة والمكملة لتقاليد العراق القديمة عن أولوية وجوهية المكون الثقافي على المكونات الأخرى أبداً كان نوعها. وهو الأمر الذي يجعل من غير المعقول ومن غير المقبول إدراك ماهية وحقيقة العراق خارج أي بدون وحدة مكوناته الرافدية العربية الإسلامية.

فهي هو وهو هي.

إن طبعته العربية الإسلامية للعراق بحقائقها الجوهرية، وجعلت منه كيانياً واحداً لا يمكن عزل مكوناته المتنوعة وهو واقع يفرض على الفكر السياسي العراقي المعاصر تمثل هذه الحقيقة التاريخية والثقافية من خلال إدراك وتحسيد الهوية الثقافية المفترضة للعراق بوصفها استعراقاً بمعنى الانطلاق من ضرورة تمثل الهوية الثقافية للعراق. وهي هوية ليست عرقية أو قومية ضيقة، بل ثقافية من حيث مرجعياتها وغاياتها تراكمت تاريخياً وتكاملت ثقافياً من مكونات عدة يصعب حصرها جميعاً، إلا أنها تصب في الإطار العام ضمن ما ادعوه بالمكونات الرافدية العربية الإسلامية وهي هوية تحتوي بهذا المعنى على مختلف المكونات الحضارية والثقافية للأقوام والأعراق المنتشرة في تاريخ العراق وأراضيه، ألا أنها كينونة واحدة غير مجزأة من حيث محتواها.

فقد تعرضت الهوية العراقية، شأن كل كينونة تاريخية كبرى، إلى تحولات وهزات عنيفة في مجراها العريق. لكنها عادة ما كانت تعيد توليف ذاتها وتغلبها من جديد مع كل انعطاف حاد. وهي حالة يقف أمامها العراق المعاصر بعد تعرضه لأحد أقسى الاهتزازات العنيفة في تاريخه المعاصر، التي تعادل من حيث مأساتها ما جرى له أثناء سقوط الدولة العباسية في منتصف القرن الثالث عشر. ومع أن الاختلاف بين الحداثيين كبير من حيث المذاهب والنهجات، إلا أنه يثير من وجهة النظر المتعلقة بظاهرة اهتزاز الهوية إلى ماهية الضعف البنوي الذي أدى إلى اهتزازها

مجرى بناء مدنياته المتنوعة وحضاراته العديدة مرجعيات متسامية كانت تعيد إنتاج نفسها مع كل انعطاف كبير في حياتها. وهي ظاهرة لها جذورها الأولية بما يمكن دعوته بالأبعاد الثقافية للقومية في العراق.

أما في ظروف العراق الحالية، وبالأخص من وجهة نظر معاصرة المستقبل فيه، فإن البقاء ضمن حيز العرقية والقومية الضيقة، مهما كانت الأسباب والبواعث والمبررات، لا يعني سوى الانجرار صوب بقايا للنفسية البدائية، أي نفسية ما قبل الدولة والتاريخ السياسي الاجتماعي. وهو الأمر الذي

يجعل من الضروري تحويل الوحدة الثقافية لتاريخ العراق الذاتي إلى مرجعية سياسية لجميع أقبامه. لا سيما وأنها وحدة لها مقوماتها في نفس الهوية العراقية، بوصفها هوية ثقافية سياسية.

فالهوية الثقافية السياسية للعراق هي سلسلة تتكون حلقاتها من حضارات سومرية وبابلية وأشورية وعربية، إضافة إلى مكونات جزئية عديدة شارك فيها مختلف الأقوام والشعوب قديماً ومعاصرة من عبرانيين وفرس وتركمانيين وأكراد، وكذلك مساهمات تنوعت من حيث مدامها ونوعيتها من جانب أقوام وأمم وثقافات اضمحلت مكوناتها للمباشرة كما هو الحال بالنسبة للحثثيين والإغريق والقرقر المعول والأتراك العثمانيين وكثير غيرهم. كل ذلك يشير إلى تنوع وتداخل مختلف المكونات في نسج وعيه الذاتي. مما أدى إلى أن تتبلور في مزاج الاجتماعي وعقائده الكبرى نظرة ثقافية تجاه هذه المكونات، باعتبارها أجزاء منه لها قيمتها التاريخية والوجدانية، أي أننا نلاحظ غياب مزاج الرؤية الحداثية أو الموقف من مكوناته الجوهرية والإضافات الكبرى لها. وليس مصادفة أن يتحول العراق إلى مركز الحضارة الإسلامية وميزة إبداعها

الثقافي بمعنى تصوره مكاناً قادراً على استقطاب مختلف الأجناس والأقوام والأمم في إبداع ثقافة كونية من حيث منطلقاتها وغاياتها. ذلك يعني أنه استعاد الأبعاد الرمزية لبرج بابل، لا بالمعنى المقلوب الذي صورته كتب اليهود على أنه المكان الذي تبلبلت فيه ألسنة الناس، أي المكان الذي تنوعت ولت عزلت فيه أصوات الناس والأجناس بعضها عن البعض، بل المكان الذي تنوعت فيه اللغات وتوحدت في برج الإبداع المشترك للأمم. وهي حالة سوف تعيد إنتاج نفسها

## حقيقة الإصلاح هي

### بالأساس حقيقة

### البدائل، والبدائل

### الممكنة والمطلوبة في

### الإصلاح هي بدائل

### منظومية، بمعنى

### البحث عن نظام

### إصلاحي كامل

### وليس استبدال

### شخصية بأخرى أو

### استبدال قانون

### بقانون أو تحسين

### طرف ما من

### الأطراف السياسية

### أو ما شابه ذلك

الحياة هذا أن يكون نموذجاً يحتذى به لحل القضايا القومية العالقة، وضمانة حرية واستقلال المنطقة ودورها الفعال على المدى البعيد. وفي هذا السياق يمكن أن يكون ضمان البقاء الفعلي ضمن الهوية التاريخية الثقافية، لاسيما وأنها الهوية الوحيدة القادرة على توليف القيم المتسامية في التنوع القومي والثقافي. أما الخروج على الاستعراق من حيث كونه أيديولوجية ونمط حياة فهو رجوع إلى العرقية، ومن ثم فهو خروج على منطق الهوية الثقافية للعراق وعلى مكونات وجوده الجوهرية. وذلك لأن الخروج على منطق الهوية التاريخية الثقافية له سوف يؤدي بالضرورة إلى السقوط في مستنقع التعصب القومي بمختلف أشكاله الشوفيني والضيقي أو الانفلاق العرقي وما يترتب عليه من نفسية الانعزال وردائها العديدة.

فالتاريخ هو ليس مجرد فكرة وعبرة، بل وشرط معاصرة المستقبل في العراق، بسبب المأساة الشاملة التي لحقت به من جراء الخروج على مضمون الحكمة التاريخية السياسية المتراكمة فيه. وهو الأمر الذي فسح المجال أمام صعود الهاشية والرادكالية والأقلية إلى السلطة والعمل بمعاييرها الضيقة. أما النتيجة الجلية لذلك فهو خروج تام على القانون. وهي نتيجة لم تتصف بها التوتاليتارية البعثية والدكتاتورية الصدامية فقط، بل ومرشح لها كل من يهمل تأمل نتائجها في حال الخروج عن الحكمة الثقافية السياسية في العراق لأن إهمالها وتجاهلها يؤدي بالضرورة إلى الخروج على القانون بالمعنى التاريخي والثقافي والحقوقى أيضاً.

«هل هناك من أبعاد أخرى للاستعراق يمكنها أن تكون صيغة فلسفية سياسية تتعدى حدود العراق إلى العالم العربي والإسلامي؟»

«نعم؛ كما ترى ليس المقصود بالاستعراق هنا هو العراقية على معنى الفرعونية أو الفينيقيّة وما شابه ذلك. لأن ذلك يعني الرجوع إلى الوراء أو محاولة تكرار ما لا يمكن تكراره. على العكس أن مضمون الاستعراق يصب في إطار ما ادعوه بالقومية الثقافية. وهي رؤية متراكمة في مرجعيات الثقافة الإسلامية وتستنيط منها بمعايير المعاصرة. فالتاريخ الحقيقي هو تاريخ وعي الذات، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد آلة لاجترار الزمن. ومن ثم استحالة القيام بأي شيء جدي غير البقاء في حيز إعادة إنتاج النوع؛ وهي حالة لا تلزم المرء أن يكون إنساناً بالضرورة؛ بعبارة أخرى إن المهمة الكبرى القائمة أمامنا في العالم العربي المعاصر تقوم في كيفية

الأخير. ولعل السبب الرئيس لهذا الاحتراز الأخير يقوم في طبيعة الخلل البنيوي الذي أحدثته التوتاليتارية البعثية والدكتاتورية الصدامية بالنسبة للهوية العراقية. إذ أدنا بها إلى التفكك والتفتت والتشوش والتهميش شبه الشامل لمكوناتها الثقافية وهو السبب القائم وراء الانبعث الجزئي والنسبي والقوي أحياناً للصيغ التقليدية السابقة لتاريخ الدولة مثل الطائفية والقبلية والهوية والمذهبية وغيرها من الأشكال التقليدية المتخلفة عن حقيقة الدولة العصرية بشكل عام والشريعة بشكل خاص. ولا يعني ذلك سوى ظهور «هويات» جزئية ومتخلفة على هامش مكوناتها الجوهرية، كما تظهر الفطريات إلى جوار الجذوع الضخمة للأشجار الحية. وهي «هويات» ضعيفة وهشة من حيث مناعتها على المقاومة، إلا أنها شرسة ومرهقة في الوقت نفسه. وهي لا تعمل في نهاية المطاف إلا على التآكل الذاتي لقواها وقوى الكينونة التاريخية للهوية التاريخية الثقافية للعراق. أي لهويته الخاصة. وفي هذا تكمن مقدمة ما ادعوه بضرورة أن يكون الاستعراق الحد الأقصى للقومية. وليس المقصود بالحد الأقصى هنا سوى حد التلقائية الضرورية للتطور الاجتماعي في الرؤية القومية للقوى الاجتماعية والحركات الفكرية والأحزاب السياسية. بمعنى الانطلاق في تناول مختلف قضايا الفكرة القومية في العراق من زاوية تلقائيتها الاجتماعية والثقافية بالنسبة لمعاصرة المستقبل فيه، وليس حصرها في إطار عرقي أو قومي ضيق.

إن إدراك هذه الحقيقة يؤدي أولاً وقبل كل شيء إلى الانفتاح على النفس، ومن خلالها على الآخرين. وهو الأسلوب الوحيد القادر على بناء مؤسسات الدولة الشرعية والنظام الديمقراطي والمجتمع المدني. كما أنه أسلوب تحرير النفس من أسر العرقية عبر الانتقال بها إلى مصاف الرؤية الثقافية للنفس والآخرين. وهو الأمر الذي يشير إلى أهمية إدراك الأبعاد العملية (الأيديولوجية) للاستعراق. أي النظر إلى الاستعراق باعتباره أيديولوجية الكينونة العراقية التي يمكن أن تتعايش فيها جميع القوميات والأعراق والأديان والمذاهب بصورة متساوية ومنسجمة.

إن مرجعية الاستعراق بالنسبة للوعي السياسي الاجتماعي والقومي في العراق لا تكمن فقط في طابعها العملي والعقلاني، بل وفي قدرتها على تكوين نمط خاص ومتميز للعراق في المنطقة. وهي مهمة مقددة نسبياً، لكنها ضرورية بالنسبة لاستراتيجية معاصرة المستقبل. وبهذا المعنى يمكن لنمط

إبداعات العقل والوجدان. وهو أمر يصعب بلوغه دون إدراك الحاجة التاريخية لهذا التمثل بمعايير الانتماء الثقافي للتاريخ الذاتي (الإسلامي). حينئذ تتحول علاقة الإسلام بالسياسة إلى إشكالية يصبح تأسيسها النظري وتحقيقها العملي جزءاً من المرجعيات الثقافية للوجود والوعي الاجتماعي والقومي والإسلامي.

وإذا كان زمام المبادرة التاريخية في مجرى القرون الخمسة الأخيرة يعود للظاهرة الغربية (الأوروبية)، فإن مركزيتها العالمية أخذت بالانحلال مع انحلال إمبراطورياتها (النمساوية والإنجليزية والفرنسية والروسية) في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وأخذت بالضعف والتراخي أكثر فأكثر مع هيمنة القطبية السوفيتية - الأمريكية. أما الهيمنة الأمريكية الحالية، فإنها عرضة للزوال السريع. كل ذلك يشير إلى اضمحلال الهيمنة الغربية في مركزيتها الأوروبية وصيغتها الأمريكية المعاصرة وهو واقع يشير أيضاً إلى أن القرن الحادي والعشرين هو قرن المواجهات الثقافية (الحضارية).

فالتاريخ الحقيقي، الثابت والراسخ في الوجود والوعي الاجتماعيين للأُم هو تاريخ الثقافة. ومن ثم فإن الثقافة هي القوة الوحيدة القادرة على الاستمرار والفعل في ضمائر الأُم وعقولها. أما الهيمنة الثقافية للغرب الأوربي في مجرى القرنين التاسع عشر والعشرين فهي أخذت في الزوال والاندثار إلى غير رجعة، بعد أن استثمرت في عالم الإسلام الظاهرة الإسلامية نفسها من سبابتها الطويل تحت عروش الاستبداد من هنا، فإن صعود الظاهرة الإسلامية نفسها لم يكن رد فعل على الهيمنة الأوروبية (للمادية والمعنوية)، بقدر ما كان رد فعل على الذات

هل يعني ذلك إذن أن نفق أمام صيغة عربية أو إسلامية لدعم فكرة صراع الحضارات؟  
« كلا؛ إنني أتكلم هنا حول الاحتمالات القائمة بوصفها لبّ الصراع داخل الثقافة نفسها. من هنا فإن الاجتهادات المتنوعة داخل الإسلام والعالم الإسلامي لتأسيس الهوية هي جزء من المباحث الذاتية للثقافة وجزء من تعميق ما أسميته بالمركزية الثقافية التي تشكل ظاهرة المركزية الإسلامية جزء منها وليس العكس.. والمركزية الثقافية شأن كل مركزية هي

صياغة الفلسفة الجديدة للقومية العربية بالشكل الذي يرجعها إلى أصولها الثقافية وليس العرقية أو القومية الضيقة أو الدينية. وفلسفة الاستعراق تصب في هذا الجهد والنتيجة بمعنى أنها الصيغة المعقولة في ظروف العراق الحالية والمستقبلية القادرة على إنجاز ما ادعوه بتأسيس الهوية القومية الثقافية للغرب.

لـ ألا يتعارض هذا مع ما ندعو إليه أو تؤسس له مما نسميه بالمركزية الإسلامية؛ وما هي حدودها الفعلية بالنسبة لما ندعوه بفلسفة البدائل الثقافية؟

« ليس هنا من تعارض وذلك لأن كلا منهما يكمل الآخر. المركزية الإسلامية هي عملية تاريخية حضارية وثقافية كبرى والقومية الثقافية جزء منها. تماماً كما أن المركزية الإسلامية لا يمكنها أن تتكامل بمشروع عالمي ما لم تتكامل الأُم الإسلامية بوصفها أُمًا قومية ثقافية. إذ أن ما يميز المركزية الإسلامية خلافاً للمركزية الأوروبية على سبيل المثال، هي كونها مركزية ناتية من حيث علاقتها بنفسها وبالأخرين أي أن نياتها ومسايعها وجهودها المدركة وغير المدركة، العقلانية والوجدانية موجهة صوب تفعيل مكوناتها التاريخية - الثقافية الخاصة. وهي مكونات نغتر على صدامها الحاضر فيما يمكن دعوته بالإجماع الخفي المتراكم في الوعي الاجتماعي والسياسي المعاصر في العالم الإسلامي على ضرورة تأسيس نظم للحياة تستمد مرجعياتها الفكرية والروحية من التاريخ الثقافي للحضارة الإسلامية وأمنها المتنوعة ومن ثم تحويل جهادها واجتهادها في مختلف الميادين إلى «قطب روحي» فعال في الصراع الحضاري. وهو جهاد واجتهاد يؤدي بالضرورة إلى تفعيل سياسي لمكونات الحضارة الإسلامية.

إن الاجتهادات النظرية المتنوعة في مساعيها لكشف علاقة الإسلام بالسياسة انطلاقاً من واقع هذه العلاقة أو من ضرورتها تهدف في نهاية المطاف إلى بناء صرح تأويلي يؤيد أو يعارض هذه العلاقة لا إلى تأسيسها العلمي والعملية بمعايير الحاجة التاريخية والانتماء الثقافي. حقيقة أن هذا التأسيس هو الإشكالية الأعد من الناحية النظرية والعملية، لأنه يفترض في أن واحد البقاء في حيز الانتماء الثقافي لعالم الإسلام وتقليده المتنوعة، ومجارة العالم المعاصر في

التاريخ وبين الوعي، بين الرؤية الواقعية وبين مرجعيات الثقافة الخاصة، بين البدائل وبين مصادر الوعي التاريخي والثقافي. ومن ثم إعادة ترتيب الأحجار الضرورية لبناء صرح التلقائية الفكرية في العلم والعمل.

«هل تصعد بهذه التلقائية التراث أم شيئاً آخر؟»

«التلقائية تتضمن التراث وبالتالي فهي أوسع منه. إلا أنني أتكلم هنا حول الديمومة والانقطاع وأثرها بالنسبة لبلورة تقاليد وعي الذات الثقافي بوصفها القضية الأخطر بالنسبة لبناء الهوية الثقافية وما يترتب عليها من رؤية وإمكانات في الصراع الحضاري المعاصر والتبادل الثقافي. إن النقص الجوهري الذي يميز التلقائية التي تحدثت عنها فهو يقوم في كونها لا تشبه بشيء آلية الإبداع الثقافي الإسلامي في عصور الخلافة المزدهرة، رغم الاستقلال النسبي للعالم الإسلامي، بما في ذلك في أواخر مرحلة الدولة العثمانية. فقد افقدت العالم الإسلامي بعد سقوط مراكزه الثقافية الكبرى (دمشق وبغداد وقرطبة والقاهرة) أعصاب حياته النشطة. وتحولت الدولة إلى ميدان للفروسية العضلية. فقد عانت الحركة الأولى للتلقائية الثقافية الإسلامية من انقسام حاد عن مصادر وعيها التاريخي، ومن ضغط الثقافة الأوروبية. مما كان يعرضها على الدوام لعواصف التغيرات المفاجئة والطارئة. لهذا سرعان ما انحلت التراكيب الفكرية والروحية والاجتماعية الأولى في أواخر الدولة العثمانية الذي ساهم في بلورة تيارات سياسية وفكرية جديدة ونشطة مع سقوط السلطنة العثمانية وتجزئة العالم الإسلامي بشكل عام والعربي بشكل خاص. والشئ نفسه تكرر مرات عديدة بما في ذلك في الوقت الحالي. وهو أمر يدل على انعدام تلقائية التطور ومن ثم تراكم القيم والمعارف والمؤسسات بوصفها العمود الفقري لكل تقدم فعلي وإصلاح ناجح. وهو انقطاع يكشف عن وجود هوة عميقة بين التراث والواقع المعاصر، وكشف في الوقت نفسه عن غياب الرؤية العقلانية والثقافية، وبالأخص عند الحركات السياسية، تجاه الإشكاليات الواقعية الكبرى. غير أن هذه الانقطاعات المفاجئة أدت أيضاً إلى تعميق وترسيخ التوجه العام القائل بضرورة التأسيس الذاتي (الثقافي) للرؤية التاريخية تجاه الماضي والحاضر والمستقبل، باعتباره إحدى المرجعيات الفكرية الكبرى. وعليها أيضاً ظهر التمسك الأولي لأهمية البديل الثقافي - السياسي. بمعنى تنامي براعم الرؤية التاريخية والسياسية عن ضرورة التحصن الثقافي، وما يترتب عليه من استقلالية حضارية في العالم المعاصر.

نتاج تركيز دائم للقوى الروحية والمادية في إدراك قيمة ومعنى التوحيد الاجتماعي والروحي على أسس معقولة للحاضر ومقبولة في استجابتها لتجارب الماضي. وفيما لو تجاوزنا الآن تاريخ الظاهرة القديم وخصوصيتها في مراحل ازدهار الدولة السياسية - الثقافية (الخلافة)، فإن آليتها الفعلية المعاصرة بدأت مع صعود الحركة الإصلاحية الإسلامية فقد تملتت الإصلاحية الإسلامية تقاليد الدفاع عن النفس وتأسيس الهوية الشرقية في مواجهة الغرب الأوربي الكولونيالي. فقد كان الشرق في مواجهته الأولى للغرب في نزوعه العملي الموحد وأيديولوجيته الكولونيالية الموحدة، ذرات مشتتة. أي أنه كان يفتقد للمركزية الذاتية. إلا أن المواجهة اللاحقة بدأت تتراكم في عقول وضمائر الأمم الشرقية ليس فقط إدراك الغرب الأوربي، بل والنفس أيضاً. وهو إدراك بلوره وحده ليس التطور التلقائي الثقافي للشرق، بل آلية المواجهة والتحدى والصراع مع الغرب.

فقد اضطر الشرق منذ اللحظات الأولى للصراع إلى أن يواجه غزواً «متمدناً»، وأن يتحسس روح القضية الغائنة فيه. مما اجبر الشرق في البداية على البحث عن «شقيقته» لمواجهة «غريبة» الغرب، وفيما بعد تجزؤ هذه «الشرقية» إلى شقيقات متنوعة، حصلت في عالم الإسلام على صيغتها الأولى بظهور مفهوم «الشرق المسلم» وتعميقه اللاحق في تيارات متنوعة عمت بمجموعها عناصر ما يمكن دعوته بالمركزية الإسلامية. واتخذت هذه المركزية الإسلامية في مجرى تطور العالم الإسلامي صيغاً وأبعاداً سياسية متنوعة ومختلفة، عبرت بمجموعها عن حوافز المواجهة والتحدى واستثارة الإرادة. أي كل ما كشف سياسياً وثقافياً عن نزوع الإسلام للتعبير عن المصالح الجوهرية للعالم الإسلامي من خلال تحولهِ إلى «مشكاة» المواجهة الثقافية مع الغرب (الأوربي) آنذاك. وهو تحول تعمق في مجرى القرن العشرين رغم التحولات المعاصرة فيه. ويجدر القول أن المركزية الإسلامية لا تشبه في شيء المركزية الأوروبية، لا من حيث مكوناتها ولا من حيث مبادئها الكبرى ولا من حيث غاياتها العملية. فقد سعت المركزية الإسلامية، من الناحية التاريخية، إلى وضع أسس الرؤية النقدية تجاه التجربة الأوروبية وتطبيقاتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية في العالم الإسلامي. أي أنها أرست بصورة تدريجية معالم الوحدة الضرورية بين الوعي السياسي والاجتماعي المعاصر وبين تاريخ الأمم الإسلامية. أنها حاولت استعادة اللحمة المنفطرة بأثر الغزو الكولونيالي، بين

## المصور يوجين جونسن: الانسان بحاجة أكثر إلى الفن مستقبلاً



**حوار وترجمة: عبد المنعم الحسني \***

هو ليس حواراً صحفياً وإنما جولة فكرية في ذهن واحد من أهم الأسماء في عالم التصوير الفوتوغرافي المعاصر.. خاصة في مجال التصوير والطباعة بالأبيض والأسود. يوجين جونسن قرر أخيراً أن يخرج عن صمته بعد سنوات لم يعرض فيها لوحاته، لنستقبل عالماً من الروائع لبلاد شتى وتكون مسقط مكان العرض مع نهايات العام وبدايات عام جديد. فنان يلامس الروح ويقبض على المشاعر الإنسانية ويؤمن برسائله الفنية الإنسانية الراقية. التقينا على مدار ثلاث جلسات. تحدثنا طويلاً وطويلاً وفي كل مرة أود أن يستمر بنا الحديث. ربما لأن الفن يجمعنا.. تجولنا في حقول فنية وإنسانية متنوعة بين التصوير الضوئي والعمل الفني والرسالة الإنسانية للفنان في مجتمعه ومستقبل فن التصوير الضوئي والتصوير والمصور في عمان.. فكان حواراً...

\* مصور وأكاديمي من سلطنة عُمان

خلالهم في تصوير الناس أغلق عيني وأفتح قلبي ولا أصور ما أشاهد وإنما أصور ما أشعر به. كلنا نمر بمشاهد طبيعية أو بشرية ولكن كثيرا من المصورين ينسون انفعالهم تجاه الأشياء ويصورون فقط ما يرون دون انفعال صادق: القضية برمتها انفعال شعوري تجاه الموضوعات وهذا الذي يجعل فنانا مختلفا عن آخر. ليس مهما نوع التقنية التي تستخدم عدسات طويلة أو مقربة عريضة أو محدودة كل هذا لا يهم بقدر أهمية شيء واحد التصوير هو انعكاس لمشاعر إنسانية تجاه الموضوعات. وعندما تنفعل لا يهمك حتى مايقوله الآخرون عن أعمالك لأننا في النهاية كلنا نختلف في مشاعرنا

\* \* \* انن القضية برمتها هي مشاعر وهي التي تفرق بين مصور وآخر فقط «أغلق عينيك وأفتح قلبك» كما تقول... لكن المشاعر هي المشاعر انن أين وجه الاختلاف؟ سافرت كثيرا متقللا بين الولايات المتحدة وأوروبا وأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية رغم انك تقول ان المشاعر تجدها في كل مكان. انن ما الداعي لقطع كل هذه المسافات يا تشار؟

✧: المشاعر هي المشاعر في كل بقاع الأرض. السعادة، الفرح، الحزن، الألم، الغضب... لا يهمني من خلال ترحالي الوصول الى الاختلاف بقدر ما يهمني ايجاد التشابه في المشاعر الإنسانية أينما وجدت. وعندما افعل ذلك فأنني اجد هذه المشاركة الوجدانية العالية في كل مكان. لا يهمني المكان بقدر ما يهمني الانسان أينما وجد. لذلك عندما قررنا انا وزوجتي انشاء جمعية «خيرية» أسميناها «الحوار غير المنطوق» Unspoken dialogue لكي تعبر عن هذه الفلسفة وهذا الاتجاه. يمكن أن تخلق علاقة مع أبسط الكائنات دون أن تنطق بكلمة واحدة. قد أكون ذكرت لك في غير مرة عن ذلك الرجل الايراني ذي اللحية الطويلة عندما كنت قبل سنوات طويلة متشوقا لتصويره وكنت ألاحقه ولكني لم اكن اعرف اللغة الفارسية. وبعد مدة استوقفتني وقال بلغة انجليزية ربما أفضل مني. «تعلم أنك مصور فاشل» قلت له «كيف ذلك؟» قال: «اسمع أيها الشاب» عندما تريد أن تصور أحدا والشخص لم يحدثك ولم يسلم عليك، أبدا أنت وابتسم له، فبابتسامتك تجعله يرد لك هو بابتسامة مائلة وهي لا تكلف شيئا. ثم بعد ذلك حاول أن تدخل معه في حوار» كان هذا الشخص قد أهداني واحدة من أعظم الهدايا طوال مسيرتي الفنية الى الآن وبعد هذا حاولت طوال خطواتي التي اتت بعد ذلك أن أبدا بابتسامة، ولكن أحاول قدر الامكان ألا تكون هذه الابتسامة مجرد حركة للشفقتين وإنما هي نابعة من القلب لتصل الى القلب. وبذلك فان الناس يشعرون بها وبالتالي يبادلونني الابتسامة الصادقة نفسها

لا يهم ما اذا كان الشخص خجولا مثلا أو متحررا أو غير ذلك لكن

\* \* \* دعنا بدأ من النهاية ماذا يعني المعرض الأخير بالنسبة لك؟

✧: ماذا أريد أن اقول عن المعرض الأخير؟ في الحقيقة لا يوجد لدي شيء الكثير لأقوله. أعني بذلك أن المعرض الأخير هو انعكاس لعشرين سنة من حوالي ثلاثين عاما في عالم التصوير الفوتوغرافي هو بمثابة العلاقة الروحية الخالصة والصادقة الحميمة التي جمعتني بهذا الفن لكي تكون مصورا فانت مثل الموسيقى والكاتب وغيره من المبدعين تريد أن يشاركك آخرون هذا الفرح الداخلي. فأن تكون مصورا يعني ذلك أنك تملك واحدة من أعظم الهبات من الله. فالصورة تبقى عالقة في الأذهان كالذاكرة على مدى قرون من الزمان. انن ما يعني لي هذا المعرض هو باختصار هدية الحياة لي

\* \* \* أهدتنا هدية عظيمة في الفن في عمان. ما أريد أن أقوله ان من خلال تجوالي في المعرض نجد أن لكل لوحة قصة مختلفة عن الأخرى وكل القصص تتكامل لتأطير المشهد العام للمعرض وهو محاولة التعبير عن أحلام وآمال وطموحات ومعاناة البسطاء والولوج الى عالمهم وليس مجرد لقطات عابرة. هدفنا عن مفهوم للصورة الفنية.

✧: أتفقد - كما ذكرت في مقدمة كتابي - أن هناك فرقا بين ما نرى وبين ما نشعر بما نراه عندما أصور الناس أنا لست مهتما بما أرى في الأشخاص أو ما يرونه وإنما أنا مهتم بما أشعر به من





## اغلق عينيك وافتح قلبك .. ثم صور!!

أمشي بين الرمال باحثاً عن الرجل العجوز الذي وعدي أن يكون هناك في تلك الجمعة لكنه لم يفعل، وكان عليّ أن أرجع كل تلك المسافة إلى داري؛ لكن وبينما كنت أمشي بين الصخور سمعت صوتاً وكنت أعلم أن الوقت جار جداً فقلت ربما أصابني الأعياء فتوقعت صوتاً لكنني سمعت صوتاً. صوتاً غريباً وذلك الصوت كان يقول: «يا.. ماذا عني أنا؟» فنظرت حولي وتطلعت إلى الأسفل فلم أجد أي شيء. لكنني سمعت ذلك الصوت مرة أخرى وهنا بدأت اتعمق النظر بين الصخور وهناك رأيت رأساً لسكة تونا راسعة الجمال نظرت مرة أخرى وتوقفت وأنزلت آلة تصويري. وكلما تمنعت في النظر لفترة أطول كلما اكتشفت أن تلك السكة هي كالأشخاص تماماً تملك أحاسيس ومشاعر فوجدت الأمر ممتعاً لأول مرة أشعر بذلك فقلت في نفسي لم لا أنلظ صورة لهذه السكة. فصورت سكة التونة تلك. وفي ذلك المساء قعت بتحريض الصورة وطباعتها في المنزل. كنت سعيداً جداً بها لكنني فقط بعد سنة كاملة من تلك الحادثة وتعددياً بعد نشر هذه الصورة في مجلة تصوير فوتوغرافي تلتقيت العديد من رسائل الإعجاب بلغة السكة تلك فقلت هناك مشاعر وأحاسيس فجلست مع زوجتي وبدأنا نكتشف عالم الأسماك هناك شيء أهر

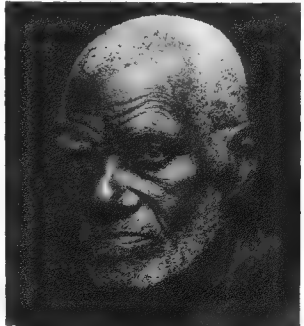
يضاف إلى القيمة الفنية وهو أن هناك الملايين من البشر ممن يتصورون جوعاً ويمانون من نقص في التغذية ونحن نعلم أن السمك مصدر حيوي ومهم للغذاء في «عمان» وكنا دائماً نأمل أن تقدم شيئاً إلى الإنسانية فقلنا لم لا نصور السمك بطريقة فنية مذكّرين بقيمتها الغذائية كمصدر غذائي لا ينضب. فقررنا أن نعمل هذا المشروع وريعه يكون لصالح الأطفال المحتاجين على مستوى العالم. وتعمناً بذلك لأننا نعتقد أنها جريمة كبرى أن أكثر من نصف مليون طفل في العالم يموتون يومياً من جراء قلة الغذاء ونحن نملك مصدراً دائماً لا يصبص يمكن للجميع أكله باستمرار نحن نعلم أننا لا يمكن أن نحل المشكلة لكن على الأقل يمكننا أن نضيء شمعاً من أمل لمساعدة عدد من الأطفال لمتابعة دراستهم أو رعايتهم. من هنا كان «الحوار غير المنطوق» لرعاية الأطفال وبرنامجهم التعلّيمية. فمن طريق الصور الفنية للأسماك هناك العديد من المصانع على مستوى العالم التي تهتم بهذه الصور وتشرتها وتنفق لها الكثير وبالتالي نستطيع بمردودها أن نساعد الأطفال المحتاجين

هناك تحد فني آخر أردت أن أقوله من خلال مشروع السمك وهو أن العديد من الناس أو حتى المصورين يقولون أنني أصور جيداً لأنني أسافر للعديد من البلدان المختلفة: أردت أن أقول أن الفنان

كل فرد يملك شيئاً مميزاً أي شخص يملك هدية ولا أعني الهدية المادية وإنما الهدية المعنوية. أي شخص يثير اهتمامي بشكل أو بآخر. هناك شيء ما بداخله، والمصور الناجح هو من يقترب أكثر من هذا الإنسان ويعطي لنفسه مساحة من الوقت لفهم هذا الإنسان. بالتأكيد ستجد لأحالة شيئاً يهمك. فعندما تفتح قلبك المهم أن تجد الباب إلى قلب هذا الشخص الذي تحاول أن تنشئ معه علاقة ودية أن تفتح الباب باحترام وعدم استعجال وتقترب أكثر من المشاعر الإنسانية لهذا الشخص ستجد العديد من المكونات النفسية التي يمكن الحديث عنها

\* رابع.. ماذا عن مشروع السمك في معرضك الأخير؟ ليس فقط مكان للإنسان وإنما -كما لاحظت- هناك نفس التعامل الإنساني مع الكائنات الأخرى مثل السمك كما هو في مشروعك الأخير. كثيراً ما نمر - وخاصة في عمان- بالسمك في حياتنا عبر السواحل الممتدة وعبر أسواق السمك المتناثرة، إلا أننا قلما نجد أسماكاً ناطقة تفرح، تغضب تصرخ، أو تصمت، ماذا نقول عن هذا المشروع؟

ب: إذا كنت فخوراً بأي عمل قمت به طوال الفترة السابقة فاني فخور بمشروع السمك. وهو مشروع في الحقيقة جاء عن طريق الصدفة ويدون سابق تخطيط قبل ثلاث سنوات من الآن كنت أشتي في سداب (بالقرب من مسقط) بحثاً عن رجل عجوز أود تصويره. الغريب أنني لم ألق بالشخص الذي كنت أود تصويره والمسافة التي قطعناها طويلة ودرجة الحرارة مرتفعة جداً. وكنت





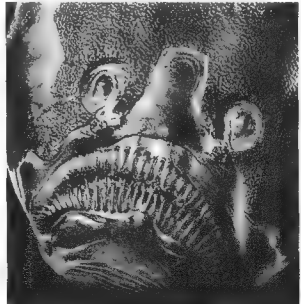
يمكنه أن يصور ويلتقط لوحات فنية من أقرب أماكن حياته اليومية من الأسواق والشوارع وغيرها ليس لأن الموضوع مميز ولكن بسبب أن ما تراه عينك وتنفعل به هو المميز الأسماك موجودة عبر آلاف السنين لكن لم تتوقف عندها وننمعن فيها ونأخذ وقتنا منجد شيئا مختلفا عن الآخرين لذلك ما أود قوله هو أن الفن ليس من خلال السفر والترحال بعيدا وإنما هو موجود بيننا: المسألة فقط هي مجرد محاولة القبض على المشاعر الانسانية والتعبير عنها تعبيرا صادقا وإنما وجدت. كل منا يملك شعورا لكن المارق أن الفنان هو من يستطيع أن يقدم ويرى المختلف

التحدي الكبير هو أنني لابد ان اتعامل كطفل مع هذا المشروع هو أن يجعل هذا الطفل يتحرك دائم داخلنا أتمنى أن يقدم مشروعي السمك تجربة جديدة ومختلفة، كما أتمنى أن يقدم هذا المشروع لغيري من الفنانين شعورا واهتماما بالتجربة

## التاريخ

♦♦ نلجئ الى التاريخ ١٩٧٥ ماذا يعني لك؟

♦. كنت في ١٩٧٥ ادرس الطب في ألمانيا عندما اهداني ابي كاميرا وقال لي خذ فقلت ماذا افعل بها؟ قال خذ بها صورا في تلك الفترة كنا نجهز للخروج في رحلة ترفيهية الى



كوبنهاجن وهولندا وباريس .. صورت العديد من الأفلام المشاهد الطبيعية والمناظر السياحية المشهورة في البلاد التي زرتها. وعندما رجعت وكنت متلهفا لرؤية الصور وجدت أن الفيلم قد احترق" من تلك الحادثة قررت ألا أخسر. فذهبت الى المكتبة وقرأت عن التصوير الضوئي ثم التحقت بمدرسة تصوير متخصصة في الأبيض والأسود في برلين. وبعدها صورت الأطفال وكان عندي استوديو تصوير مصغر في منزلي. فكنت أعود من المدرسة في المساء اصور الأطفال ومنها بدأت اتعرف على المشاعر الانسانية بالحنن والفرح . وهو جدولي الى الآن. أعود من الجامعة ثم أقضي وقتي في غرفة التحميض والطباعة مع أعمالي وقرأت العشرات العشرات العشرات عن كتب التصوير الضوئي.

## التصوير والعالم والمستقبل

♦♦ معظم لوحاتك التي اطلعت عليها على الأقل هي عبارة عن مشاعر انسانية متعلقة بكيار السن.. لماذا هذا التحديد؟  
♦: عندي مجموعتان كبيرتان الأولى عن كبار السن من مختلف دول العالم وكذلك آلاف الأعمال عن صغار السن. نعم عندي لوحات كثيرة عن كبار السن ربما لأنني أحب قصص الكبار التي يحكوها. أعشق البساطة وحياة البسطاء من البشر. أبحث عن المشاعر الانسانية العالمية من الفرح والحزن والألم لأنها ربما تدخل الى القلوب بصورة أكبر.

**\*\* هل يمكن أن يقدم فن التصوير شيئاً من أجل عالم أفضل وأكثر سعادة؟**

❖ أعتقد أن العالم يتجه نحو مزيد من التقعيد والتقنية. نتخاطب بالتقنية وكلما انغمسنا عميقاً في التقنية كلما احتجنا أكثر للفن الفن غير العلم الفن يقرينا أكثر نحو المشاعر الإنسانية التي نفتقدناها كثيراً مع التقدم العلمي المتزايد. أعتقد أن الإنسانية بحاجة ماسة إلى الفن في المراحل القادمة

**\*\* ماذا يقدم المستقبل؟**

❖ على مدار ١٥ عاماً تقدمت التقنية في عالم التصوير التقنية مهمة في عالم التصوير شأنها شأن مختلف نواحي الحياة. على سبيل المثال الرسائل البريدية: فكم من الوقت لم تر أحدهم يخط رسالة بيده؟ عن نفسي منذ فترة طويلة.

الخطر الأكبر هو أن نفقدنا التقنية شعورنا بأعمالنا إذا كان المصور على وعي بكيفية استخدام التقنية فلا ضير في ذلك جيّري أولسون على سبيل المثال في طباعته لأعماله ومزجه للوحات رائع جداً مثل هذه الأعمال يمكن أن يقدمها لنا الفوتوشوب. لكن أولسون له نكهته الخاصة من خلال أعماله. حتى أنا علي أن اتعرف على التقنية لأنها من سمات العصر فإنّ التقنية هي وسيلة فقط للتعبير عن الفن. انظر إلى أعمال انسل ادمز في تصويره للطبيعة رائع يوجين سميث المصور الصحفي العظيم يوسف كارش في تصويره للبورترية وغيرهم هؤلاء عظماء لأن لديهم ما يقدمونه. رسالة يريدون أن يوصلوها للمتلقي. لا يمكن للتقنية أن تخلق فننا وإنما الفنان من يطوع التقنية لمصلحه ولخدمة الرسالة التي يود أن يقدمها من خلال

فنه. إذا لم يكن لديك رسالة تريد أن تقولها فلن تفيدك أحدث تقنية في العالم. العمل الفني مثل الطفل أما أن يحبك أو لا يحبك

**\*\* ماذا عن المستقبل؟ ماذا يريد يوجين جوسون؟**

❖ من خلال مشروع الحوار غير المنطوق هناك العديد من المشاريع. بالنسبة لي وبعد هذه المرحلة ما زلت اشعر أنني طفل. ما زلت استمتع بالتصوير قدر استمتعني بممارسته قبل ٣٠ عاماً. أنا لا اشعر بالكفاية أبداً ولا أريد اشعر بالكفاية عندما اجعل أعمالي تتحدث. وهو يغنيي للسعادة ولا أريد أن استغني لأن الكفاية معناها التوقف والسكون وأنا لا أريد ذلك. هناك العديد من المشاريع والمغامرات. أريد أن يصل صوتي بالصورة إلى من يحتاج لها وأن أقدم المساعدات لمن يحتاج. أنا فقط أحمل المصباح ولكنني لست أنا المصباح الذي انير

لكل من يهتم بالتصوير أقول انظر حولك استمتع بالحياة المس روح الآخرين. اقبل التحدي وتمهل. التصوير حتى ولو لم تكن تحمل آلة تصوير هو أن تصور ما تراه في ذهنك. الكاميرا هي فقط مجرد آلة. بعض المشاريع إذا لم يكن شيء لديك في ذهنك لن يخرج شيء إلى النور. ما تشعر به في قلبك هو أقوى لوحة تخرج إلى النور من أي موضوع عابر

### عُمان والتصوير الضوئي

**\*\* لنرجع إلى عُمان.. المحطة التي انتهى إليها معرضك الأخير.. قضيت في عُمان حوالي ثماني سنوات زرت فيها معظم ولايات السلطنة ولك حسب علمي العديد من الأصقاء.. حدثني عن التجربة**

❖ الحديث عن عُمان كفنان. عُمان بلد ساحر بهيماله..

الحديث عن عُمان

بالنسبة لي واحدة من

التجارب المتميزة على

الأخلاق في حياتي

**\*\* في عالم التصوير..**

عُمان بطبيعتها بيئة

محافضة.. والعديد من

المصورين يخشون

تصوير الناس في

حياتهم العامة.. لكنك

اخترقت هذا السعالم

القريب عليه نوعاً ما،

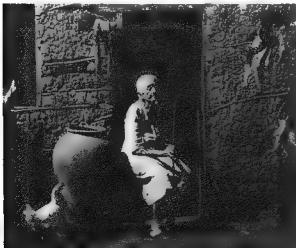
ثقافة ولغة واختلط

بالعديد من العمانيين



**\*\* كيف ترى التصوير في عمان قبل أن تأتي إلى هنا وبعد أن عايشته؟**

«أعتقد أن الذي يحصل في عُمان هناك العديد من المصورين ممن يحاولون نسخ الصور وتقليد غيرهم. المحاكاة جيدة والتقليد لكنه في البداية فقط ما الذي يحدث؟.. عندما تشاهد شيئاً جميلاً تريد أن تقلده التحدي للمصور العماني هو كيف يرى المصور العماني كفتان لوحاته وماذا يريد أن يقدم ما الأملح أنه الكثير لا يقرأ فننظر المعارض ومسابقات التصوير. بالنسبة لي اعتقد أن المسابقات لا تقدم فنانون. لا أريد أن اشجع على فكرة أن هناك صورة أفضل من أخرى ما أريد أن أقوله أن لكل منا تصويره ورسالته وهذا الذي يجعله مختلفاً عن الآخر. كل منا يحمل تفكيراً مختلفاً. اعتقد أن المصور في عُمان محظوظ لأن لديه مؤسسات ترعاه مثل الجمعية العمانية للفنون التشكيلية وجماعة التصوير بالجامعة (جامعة السلطان قابوس) وغيرها لكن التحدي هو قدرة المصور العماني على أن يعبر عن نفسه من خلال الصور المعضلة الثانية وهي عالمية كذلك.. بالنسبة لي أن الصورة الناجحة هي التي تعبر عن مشاعري حتى ولو بتقنيات بسيطة. المهم أن يجد المصور شيئاً ليقوله. ما أريد أن أقوله للمصور العماني هو أن لا يستعمل عليك أن تعيش الحياة لتستطيع التعبير عنها. عندما تستطيع الوصول والتعبير عن اللمسات الإنسانية عندها تصبح فنانياً كثيراً ما أجد وأهتم بحضور معارض طلاب جماعة التصوير بالجامعة أكثر من غيرها خارج الجامعة. لأن الطلاب في الجامعة يعرضون مشاعرهم ببساطة وانفعال بعيداً عن التعقيدات بينما في الخارج يعيرون اهتماماً كبيراً بالتقنيات على حساب اللمسات الإنسانية. لذلك أهتم دائماً بحضور معارض جماعة التصوير لطلاب الجامعة.



«كنت في رحلة مع أحد أصدقائي في بداية مجيئي إلى هنا شاهدنا في طريقنا رجلاً بلحية كبيرة رائعة قلت لصاحبي.. قف هذا أود التصوير قال لا ليس هنا. قلت لماذا؟ قال لأنه رجل كبير ورسم يعصب ولا يحسنه التصوير فقلت له لا عليك لننزل وانت فقط ترحم حرقاً ما أقول فقال هيا بعد السلام والتحية قلت له يا ابنتي أنا عندي مشكلة كبيرة أنا أريد أكبر لحيته واجعلها مثل لحيته ولكني لا أستطيع وزوجتي تريدني بلحية كبيرة.. فقل لي ما العمل؟ فابتنس الرجل وجعل يقص علي نصائحه في تكبير اللحية ثم تعلق حولنا مجموعة أخرى كل يقول لي نصائحه عن تطويل اللحية.. في النهاية قلت له ربما إذا صورتك بهذه اللحية استطعت أن أكبر لحيته مثلك وتسد زوجتي. بهذا النموذج أحاول أن اقترح من الناس في بيناتهم

المصور العماني عنده ميزة اللغة المشكلة أن العديد من المصورين يستعملون يذهبون إلى الأشخاص حاملين كاميراتهم هل لي أن اصورك؟ ما السبب الذي يجعل الآخر يوافق بهذه الطريقة؟ خذ وقتك ولا تستعجل وادرس موضوعك جيداً قبل أن تقرر التصوير





فرانس شوبرت

## الأزهار ذاوية والعمر يشيخ

طه حسين دهاك \*

على مشارف ثوابت هيباً لأصب عينا. فرانس شوبرت، المور في الحادي والثلاثين من بدور ١١٩٦. وكان قد مضى اسب على موت (موتسارت) ستة أعوام، أم (هيدن) فكان في ايدمة الاحيرة، معتكفا في بيته، بينما كان (بيتهوفن) يغصى عمدا لرابع في سيدة الموسيقى فيينا.

نشأ فرانس الصغير في حي (واي المور) في بيت مكون من عرفتين، تقسمهما عائلة مكونة من ستة افراد، تخرج منه صغرد في احضان الموسيقى، إذ كان ابوه يعطى دروسا خاصة في الموسيقى في احدى الغرفتين، كما كانت تقناهي ابي سمعة من كل حذب وصوب، اصوات الموسيقى والغناء، من أورغن كنيسة الحي، من عشاء احبيادين، او من المرتحلين عبر الغابة المجاورة. الامر الذي حدا به الى الوقوف مسحورا للاستماع بكل صبر وأناة الى الأنغام المنبعثة من صندوق الموسيقى اليدوي (الارغول).

\* موسيقي عراقي مقيم في ألمانيا.

اختزن شوبرت هذه الانطباعات والرؤى المبكرة، المشوبة بالحرز والتوجس والاضطراب، الذي خلفته تهديدات نابليون بغزو النمسا، اختزنها في ذاكرته، لتنعكس لاحقاً على أعماله.

ابتدأ تعلم الموسيقى في السنة الثامنة من عمره، اعطاه ابيه حينذاك درساً على آلة الكمان، وعلى يد أخيه الكبير تعلم العزف على آلة البيانو، أما الغناء فتعلمه في كورال كنيسة (وادي الشور) بقيادة الأب ميخائيل هولسر، كما أغرى الصوت السبرانو المتميز للصغير فرانس إدارة الكورال بأن تسند له مهمة الغناء المنفرد في عروض الكنيسة الموسيقية، أيام الأحاد، ولم تتوان الفرقة ان تختاره، عند غياب أحد العازفين، للعزف على آلة الكمان، او على أورغن الكنيسة، الذي استطاع، وهو ابن العاشرة، ان يحفز عليه الانظام المتعددة (البوليفوني) برشاقة واجادة ملفتة للنظر. وعندما كان يستمع اليه الأب هولسر، كانت دموعه تنهمر احتفاءً وفرحاً بهذه الموهبة الفذة، التي لم يصادف شيئاً لها من قبل. قال مرة عنه (عندما كنت اعطيه دروساً جديدة، كان يعرفها مسبقاً، وعندها توقفت عن ذلك. أخذت اتحدث معه فقط، واستمع اليه بصمت وعجاب شديد بموهبته المدهشة) بادل شوبرت، من جانبه، معلمه، الذي استفاد منه كثيراً في تجميع شخصيته وموهبته، الحب والتقدير، واهداه عند وفاته مقطوعة (قداس).

ومن الجدير بالذكر، ان شوبرت ألف أول الحانه في فترة اشتراكه مع فرقة الكورال الأنفة الذكر، ولكنه لم يوفق للأسف في الاحتفاظ به.

### شوبرت والعصر الرومانتيكي،

شوبرت الذي نشأ في بداية القرن التاسع عشر، تأثر هو الآخر بالاتجاه الرومانتيكي الذي بدأ يرسخ أقدامه فلسفياً في نهاية القرن الثامن عشر في المانيا، وكان من أبرز فلاسفته فينتشه، شلنج، هيجل وشوبنهاور. والرومانتيكية اتجاه شامل، انعكس على مستويات عدة، على الفلسفة والأدب والفنون بمختلف تلاوينها، بما فيها الموسيقى.

تبنت الرومانتيكية، خلافاً لتصور فلاسفة القرن الثامن عشر الكوني للعالم، ولايمانهم بالقيم الثابتة، تصوراً آخر نقضاً، ينهض على الايمان بالصيرورة المتجددة للوجود

والتقدم، وعلى الاحتفاء بالحياة، وبالذات المتفرقة، بكل غموضها وهذياناتها، بتساؤلاتها الحارقة وحقاتها الموارية.

كتب الفيلسوف هوفمان حينذاك (ان روح الموسيقى تتغلغل في الطبيعة كلها). ليقدم بذلك تمثلاً موسيقياً لوحدة الوجود، وأضاف (ان الموسيقى هي أكثر الفنون رومانتيكية، ان لم تكن هي الفن الرومانتيكي الوحيد).

لقد قبض للموسيقى من بين سائر الفنون ان تصل الى مرتبة مرموقة لم تنلها من قبل، حتى ان فيلسوفاً مثل شوبنهاور، يصفها بانها (تعبير عن الإرادة الكلية لا مجرد صورة لها). وفسح المجال في هذه الفترة للمؤلف الموسيقي، ان يؤلف بقدر اكبر من الحرية، وان يرتاد عوالم لم تكن معروفة لفناني العصور السالفة. لقد تحرر أخيراً من سطوة الكنيسة ومن برائث قصور الامراء والاثرياء، وانصرف الى تطوير فن السيمفونية، والى الاشتغال على الاوبرا، لتتحول الى عرض يتسم بالفتى والانتعاش، كما وجهت عناية خاصة الى الاغاني الفنية، التي أبدع فيها شوبرت ايما ابداع، ووضع أسسها الفنية وأغناها.

في كتابه (الفيلسوف وفن الموسيقى) كتب الباحث الأمريكي (جوليسوس بورتشوي). (لقد كان فرانس شوبرت أكثر الرومانتيكيين رومانتيكية) فهو الذي أنشأ الأغنية الفنية «الليد» الالمانية، حتى انه فاق ببتنهون ذاته في خلق ألحان جميلة. وأدت ألحانه الدافئة، الألفة والمناسبة الى مضاعفة تأثير مجموعة كبيرة من أجل المقطوعات الشعرية الالمانية، فقد ألهمه تبجيله لغوته، ان يصنع ألحاناً للكثير من اشعاره، غير ان غوته لم يكن يبادل تقديره لعبقريته، ذلك أن شوبرت كان يريد ان تكون للحن السهادة المطلقة على الكلمة المنطوقة، بينما اعتقد غوته بضرورة خضوع الموسيقى للنص الشعري. ولكن هل أراد شوبرت ذلك حقاً؟ اننا نعتقد ان ما سعى اليه شوبرت هو شيء آخر تماماً، كما سنبين ذلك لاحقاً.

### شوبرت والأغنية الفنية، (Kunst Lieder)

الأغنية الفنية مصطلح اطلق على الاغاني التي تتجلى فيها أهمية المرافقة الموسيقية لثناء الغناء، الذي اتخذ هو الآخر شكلاً تصاعدياً مركباً، بالذد تماماً لأغنية عصر الباروك، الذي كان دور الآلة الموسيقية فيه، ينحصر على ضبط



كما العبير الذي يبعث  
البيلسان، عبيراً مرأ حلو،  
قوياً مضغوطاً، مفعماً  
بأجواء الربيع، وما نحن  
ندرج أدناه مقطوعاً من  
اغنية (المرتحل):

من الجبال أتيت

من أبخرة الوادي

واضطخاب البحر

اتحرك بصمت

ويقليل من الفرح

تسألني التنهيدة... لي أين؟

الشمس تبدو لي ذائبة

الأزهار ذائبة

والعمر يشيح

شخصيته،

قصر قامة شوهرت كانت سبباً في إعفائه من الخدمة العسكرية، وكان إلى جانب ذلك يشكو من قصر النظر، كان هادئاً متفلقاً بعض الشيء، رغم العدد الوفير من الاصدقاء، لم يكن يثير اهتمام أحد، ولكن ما أن يبدأ بالعرزف حتى يتألق بحضور طامح ومتقد.

عاني شوهرت على امتداد حياته من العوز، ولم يكن لديه سكن خاص به، كان يسكن متنقلاً عند أصدقائه، ويضاهاة عند صديقه الصميم (شور). أما حظه مع الجنس الآخر، فكان عاثراً، حتى أنه عندما أحب فتاة من الكورال وأحبته، لم يكتب لهذه العلاقة التوفيق، لعدم حصوله على وظيفة تساعد على تحمل أعباء الزواج. ومع أنه كان دائم العشق للنساء، إلا أنه لم يوفق في إقامة أية علاقة خاصة مع أية واحدة منهن. ولذلك لم يكن مستغرباً بأن يتشعق منه بمسحة من الأسى والشجن. ويقال أنه في إحدى الاماسي الخاصة، التي اعتاد أصدقائه إقامتها، وبعد أن عزف، وغنى بعضاً من أغانيه، سألته إحدى الفتيات: (يا سيد شوهرت هل تؤلف للحرز فقط؟) فأجابها مستغرباً: (وهم يوجد شيء آخر؟) وكانت حتى أنغامه المرحية ومارشاته وألحانه الراقصة مشوية بنفحة من ألم شفيف وتوق للدفء.

الإيقاع يعزف هارموني تقليدي كخلفية للحن مكرو، لقد ألف كثير من الموسيقيين الكلاسيكيين ألحان هذا النمط من الغناء، ولكنه لم يتطور إلا في العصر الرومانتيكي وعلى يد فرانس شوهرت، الذي لحن ما يقارب الـ ٦٠٠ أغنية، ليفتح بهذا الفن الجديد بوابة عالم رحيب لم يكتشف من قبل. لقد فاق شوهرت أقرانه في هذا المجال، وتبوأ موقعاً رفيعاً، لم تتضائل أهميته على مر العصور.

كانت نصوص الأغاني تنهمر عليه من حيث يدرى ولا يدرى، كان أصدقاؤه الذين يقدرون عالياً فن هذا الموسيقى المتميز، وينوبون عنه في البحث عن نصوص جديدة، إضافة لما يكتبه الشعراء منهم لإنجاح هذه التجربة الفردية. تتميز أغاني شوهرت بمقدمات موسيقية، يفتح من خلالها الأبواب على صور النص الشعري، الذي كان يعبر عنه ويجسده بالحن قوية وعنيفة حيناً، وهادئة وشفافة، حيناً آخر، متناغماً مع المسار الدرامي للقصة الشعرية، وكان يمنح المرافقة الموسيقية دوراً لا يقل أهمية عن الغناء، إذ كانت الموسيقى تخنأغم مع (ميلودي) الغناء تارة، ثم تشاكسه أو تتحاور معه تارة أخرى.

إن إعادة شوهرت الاعتبار إلى المقاطع الموسيقية المصاحبة للغناء، وإعطاءها المستوى ذاته من الأهمية، أهله لأن يكتشف طريقة مبتكرة، تعزز دور آلة البيانو المرافقة للغناء، حيث أصبح من الممكن إغناء الصورة الفنية بعشرات الألوان، التي تستنطق أدق المعاني الشعرية، وأصبح لعازف البيانو الموقع ذاته الذي كان يستأثر به المغني نفسه، فوجد عندئذ كل طرف منهما ضالته فيها. أعجب بها عازفو البيانو، لما تخلفه من مسحة فنية أخاذة ومترامية الأبعاد من جهة، وبسبب ما تعمله لهم من دور مميز، من جهة ثانية. كما وجد المغنون في التحولات المقامية والتلوين الصوتي والحنس الدرامي، التي تتضمن هذه الطريقة، أفضل ما يصوبون إليه في مساهم لتطوير أدائهم وأغناء تجربتهم الفنية. وكان يقف في مقدمة هؤلاء، مغني الاوبرا المعروف آنذاك، (يوهان فوكل) الذي التحق عام ١٩١٧ بحلقة أصدقاء شوهرت.

في كتابه لعبة الكريكات الزجاجية كتب (هيرمان هيمس) عن إحدى أغاني شوهرت (إيمان الربيع) قائلاً: (إنها تبث عبيراً،



## شوبرت وبيتهوفن؛

منذ نشأته  
الموسيقية كان  
شوبرت كثير  
الاعجاب

بأعمال بيتهوفن، وكان يعزفها بشغف، منقياً عن كنوزها المخبوءة وناهلاً من معيها ما يضيف لمعارفه الموسيقية معارف آخر، أكثر امتداداً واعمق غوراً. عندما اصاب بيتهوفن الصمم وفصل حياة العزلة، كان شوبرت قد بلغ السنة الخامسة عشرة من عمره. ورغم وجودهما في فيينا إلا انهما لم يلتقيا وحتى في تلك المشاور، عندما كانا يتنزهان مصادفة عبر الطرق والحدائق التي تحيط بالمدينة. ويظهر في لوحة للرسم (كوليفيزن) رسمها عام ١٨٢٢ مشهد عام للمتنزهين في الحدائق المحيطة بمدينة فيينا، يظهر فيها بيتهوفن يمشي متفكراً غير أنه بما حوله، بينما يسير شوبرت بالاتجاه المعاكس، ماسكاً قبعة، ومنحنياً ليحجي أحد المارة. ولكن رغم ذلك، لم تخف على بيتهوفن موهبة الشاب شوبرت، ولم يكن يمل الحديث عنه، وتنبأ لأعماله الذويوع والانتشار. كتب (انطون شندلر) احد المقربين من بيتهوفن (حين قدمت له مجموعة من أغاني شوبرت، وكان عددها يقارب الستين أغنية، ومنها كانت مجرد مخطوطات، لم تستسج بعد، اندشش الفنان العظيم، الذي لم يكن يعرف ما يتجاوز اصابع اليد الواحدة من أغاني شوبرت، اندشش بهذا العدد الهائل، ولم يرد أن يصدق بأن شوبرت قد ألف ما يتجاوز الـ ٥٠٠ أغنية، فطلب مني أن أجلب له أعمال شوبرت الأخرى، من اوبرات ومقطوعات للبيانو، ولكن مرضه، الذي كان يشتد بلا أمل في الشفاء، حال دون تحقيق هذه الفكرة).

## سيمفونيات شوبرت؛

ألف شوبرت ثمانية سيمفونيات فقط. تتنازع سيمفونياته الست المبكرة التي كتبها ما بين عامي ١٨١٣ - ١٨١٨ ، عندما كان طالباً في المعهد الموسيقي، تأثيرات كلاسيكيات بيتهوفن وموتسارت من ناحية، ورومانتيكيات، مندلسون

## مراحل مهمة في حياته؛

في عام ١٨٠٨ حصل شوبرت على منحة للدراسة والغناء في (معهد الدولة وكورال البلاط لليافعين) وهو من ابرز المدارس الموسيقية في فيينا، وكان من بين اساتذته الموسيقار الايطالي (سالييري)، وبسبب موهبة شوبرت الغذة وصوته السوبرانو الجميل، احقنى معلومه الجدد به واقتنوا بموهبته، حيث كتب معلمه (فينسيل روتسكا): (لا أقدر ان اعلمه اكثر من هذا، فالذي لديه هبة من الله). في العام الرابع عشر من عمره ألف أعمالاً لا يستهان بها. وفي عامه السادس عشر كتب رائعته الفنية الاولى (السيمفونية رقم ١) بمستوى رفيع قربه من موتسارت وبيتهوفن، اللذين أحدثت أعمالهما وقعاً مديماً على موسيقيي ذلك الجيل، ومنهم شوبرت، كانت الألحان تنثال عليه بتلاوين هارمونية، مؤطرة بالمفاجأة، ومشبعة بقبس من ذلك الاق العبقري المتوحد، وربما كان لسان حاله يقول كما قال موتسارت (العمل جاهز في رأسي). بعد خمس سنوات انهى شوبرت دراسته في المعهد، ولكنه ظل يواصل لبعض الوقت التلمذة على يد (سالييري). وفي عامه السابع عشر لحن العديد من اشعار (غوته) شاعر ألمانيا العظيم. ويدون علمه أرسل أحد أصدقائه باقة مختارة من هذه الاغاني الى الشاعر (غوته)، وارفقها برسالة تقدير واحترام كبيرين، موضعاً للشاعر الكبير بأن ليس للملحن علم بهذا الامر، ورجاه بأن يهدي رأيي في أعمال صديقه. ولكن ، لا جواب من (فايمار). بعد زمن طويل، وكان شوبرت قد ووري التراب، تذكر (غوته) الطاعن في السن موضوع هذه الاغاني، التي أعملها حينها ولم يأبه بها، قائلاً لمؤرخه (إكرمان) ان انطباعه الاول عندما سمع احدي هذه الاغاني، التي انتشرت في (فايمار) آنذاك، انها تحمل (صوراً جلية).

كان عام ١٨١٧ زلخراً، بالانتاج الفني، إذ كتب فيه شوبرت السيمفونيتين الرابعة والخامسة، مقطوعات عديدة لموسيقى الحجرة، سوناتات آلة البيانو، القداس الرابع ولحن ١١٠ أغنيات. واستمر بين عامي ١٨١٨ - ١٨٢٠ يلحن بهدوء ومثابرة ولساعات طوال، في تلك الغرفة الخاوية، الا من سيره وآلة البيانو واوراق النوتة الموسيقية.





أغانيه التي  
تمتاز بالعدوية  
والشفافية، فانه  
لم يستطع أن  
يقلل من تأثير  
الملل الذي كانت  
تسببه النصوص

الطويلة، والذي كان يترك بصماته قوية على عروضه  
الاورالية.

### جماعة الشوبرتيون:

بسبب موسيقاه وروحه العذبة وبساطته، أحاط شوبرت عدد  
غفير من الاصدقاء الافياء. دخلوا حياته فاعجبوا به،  
واحاطوه بالرعاية طيلة حياته. كانوا يشعرون بأنه لا يشبه  
أي واحد منهم، وانه جدير برعايتهم له وتقديرهم اياه.  
أصحابه نخبة من الشباب، من ذوي الذوق الفني الرفيع،  
شعراء، رسامون وموظفون، اطلقوا على انفسهم  
(الشوبرتيون). كانت أماسيهم الموسيقية (الشوبرتية) هي  
محور تجمعهم، يستمعون فيها لأخر انجازات معشوقهم  
فرانس على آلة البيانو، والذي لم يبخل عليهم بعد ذلك،  
بارتجالات موسيقية راقصة، كانت تدوم حتى ساعة  
متأخرة من الليل. وكانت تجمعهم مع بعضهم أيضا متابعة  
النتاج الادبي والمعارض الفنية وحضور أمسيات فيينا  
الموسيقية.

عاش شوبرت شبابه مع هذه النخبة المتقاة في ربوع فيينا  
البهيجة، وبالنات في ضواحي المدينة في منطقة (تلال  
الكرم) الأكثر بهجة، بالقرب من نهر الدانوب.

### رحلة الشتاء:

في فبراير من عام ١٨٢٧ وعند زيارته لأحد الاصدقاء، عثر  
شوبرت مصادفة على اشعار كتبت على تقويم سنوي،  
للشاعر (فيلهلم موللر)، وسرعان ما اسرته لغتها الرومانسية  
وأجواها المشواة بالشجن والغموض، فأقدم على تلحينها.  
وانتهى منها في الثاني من اكتوبر من نفس العام. كانت  
المجموعة تتكون من اربع وعشرين قصيدة، وتحمل عنوان  
(رحلة الشتاء)، ولم ير شوبرت في ذلك الزمن المتطامن، مثل

وشومان، من ناحية ثانية. كما كانت أجواء الموسيقى  
الايطالية حاضرة فيها، عبر انغام روسيني التي تركت  
بصماتها على السيمفونية الثانية، وخاتمة السيمفونية  
الثالثة، التي تضمنت لمحات من رقصة (التارانتلا) الشعبية  
الايطالية. وقدم شوبرت لأول مرة في سيمفونيته الخامسة  
المهداة لموتسارت، مقطعاً تصدره البوق والطبل، وبانسجام  
لم يسبقه اليه أحد.

وسميت سيمفونيته السابعة من مقام سي مينور، بالناقصة،  
لان شوبرت لم يتمكن بسبب وضعه الصحي، إلا من كتابة  
حركتين فقط من مجموع حركات السيمفونية الرابع، وكانت  
الحركتان نحوان منحنى السوناتا، وتتشابهان في شكلهما،  
بحيث لا يشعر السامع بانتهاء الاولى وابتداء الثانية،  
فالوزن فيهما يكاد يكون متشابهاً، اضافة الى تباطؤ  
سرعتيهما. ومع عدم اكتمالها فانها تعد من أشهر وأغرب ما  
كتب شوبرت. أما سيمفونيته الثامنة (دوماجور) المسماة  
(السيمفونية الكبيرة) فهي على الضد من سيمفونياته  
المبكرة، إذ أنجزها بشكل مميز وباستقلالية اكبر. فلا  
يستعري انتباه المرء، منذ بداية الحركة الاولى لها، تقاطع  
الآلات الوترية مع الآلات النفخية فحسب، بل أيضا نمط  
البناء والتناوب فيما بينهما، بادائهما لثلاث جمل  
موسيقية، تتكرر بأشكال مختلفة. كما استعمل شوبرت فيها  
ثلاث آلات (ترومبون) وهي خطوة مبتكرة، بعد عشر سنوات  
من رحيله عثر الموسيقار (روبرت شومان) بالصدفة على  
هذه السيمفونية التي اعجب بها كثيراً، وعمل على طبعها في  
مدينة لايبرك، ونشرها في عموم أوروبا، ابتداء من منتصف  
القرن التاسع عشر. قال الموسيقار التشيكي الكبير  
(دفورجاك) عن أعمال شوبرت (كما اقيم عالياً أغاني  
شوبرت، فاني اقيم بشكل اعلى أعماله الموسيقية وخاصة  
سيمفونيتيه الاخيرتين).

### شوبرت وعالم الأوبرا

متأثراً بالعديد من الموسيقيين الذين سبقوه في مجال  
الأوبرا، ابتداءً من الموسيقار (كلوك) الذي شاهد له مبكراً،  
اوبرا (أفغنينا) ومن ثم موتسارت في (الناي السحري)،  
(زواج فيجارو)، والايطالي روسيني في (حلاق اشبيلية)  
(وليم تل)، عمد شوبرت الى ولوج عالم الأوبرا. ولكن رغم



صديقه الشاعر (باورنفيلد) ان يعرض أعماله للجمهور، وفي ٢٦ مارس ١٨٢٨، الذي صادف الذكرى السنوية الاولى لوفاته بيتوهوفن. قدم شوبرت بمساعدة اصدقائه، أول حفل موسيقي عام، في صالة وسط مدينة فيينا. تنوعت أعماله في هذه الاسمية ما بين رباعيات وترية ومقطوعات آلة البيانو وأغانٍ عديدة مختارة. امتلأت الصالة بجمهور مدينة الموسيقى ذي الذائقة الفنية المميزة. وكانت القاعة تضج، بعد كل معزوفة، بالتصفيق الحار المتواصل. ولم تبخل عليه صحف فيينا أيضاً بالاطراء والاعجاب، الى جانب سعادته باعجاب الجمهور حصل شوبرت على مبلغ لا يستهان به من المال، ساعده على تجاوز بعض من أزمته المالية. وبدا حينها أكثر سعادة من ذي قبل

#### وفاته،

وفي الخريف من العام نفسه، انتقل شوبرت للسكن في بيت أخيه. ورغم اشتداد المرض عليه، إلا انه استطاع ان يؤلف في تلك الفترة، اثنتين من أكثر أعماله نضجاً وأهمية، وهما السيمفونية الثامنة (الكبيرة)، وخماسيته الوترية الوحيدة. في نهاية اكتوبر، ظهرت عليه اعراض مرض التيفوس، الذي اضطره ان يلازم الفراش، ليعود الحياة في حدود الساعة الثالثة من ظهر يوم التاسع عشر من نوفمبر عام ١٨٢٨، ولم يتجاوز عمره آنذاك، احدى وثلاثين سنة. وفي ساعاته الاخيرة كان يردد، عالياً، اسم بيتوهوفن، وسط سورة من الامتياح والبهانيات. دفن شوبرت بجانب قبر بيتوهوفن، حيث كانت امينته. وكتب شاعر النمسا الكبير (فرانس كريليارسر) على شاهدة قبره (تدفن هنا ثروة كبرى من النغم والأمال الجميلة). واطلق عليه الموسيقار شومان (أخ الروح) وقال عن موسيقاه إنها (سماوية) نعم، انه فرانس شوبرت، الذي قال عنه معلمه روتسكا (الذي لديه هبة من الله).

هذه الحساسية المفرطة، ولا ذلك الحزن المحض والعالم الموحشة كتلك التي قاربها في هذه الأشعار. واكتشف، وهو في غمرة العمل، انخاماً وتلاوين جديدة تمتاز بالشدة والعق وتتناوم مع المشاعر الفياضة للبطال المرتحل، الهائم على وجهه وسط الثلوج والعواصف الهوجاء. ويبدو ان العمل على هذه الأشعار قد أنهكه نفسياً وجسدياً، مما حدا به لأن يبتعد عن الآخرين، وحتى عن اعزهم لديه. كتب (شباون) وهو أحد اصدقاء شوبرت يقول: (كان شوبرت في هذه الفترة نزقاً وذا مزاج معتم، كثيراً وقليل الكلام. وعندما سألته عما جرى له، قال لي: عن قريب ستمسمعون، وتدركون عندها مغزى عزلتي). وحقاً أدعش شوبرت اصدقاءه ومحبيه بهذا الانجاز الدرامي الرائع. كانت لكل أغنية فيه شخصيتها وبنائها الموسيقي المؤثر. نورد اداءه الاغنية الاولى من أغاني المجموعة.

(ليلة سعيدة)

لا قدرة لي على اخذنيار موعد السفر علي ان اتحسس في هذه العتمة الطريق لوحدي كرفيق.

يصحبني ظل القمر

يعدو معي

وعلى الجساث الثلجي الابيض

أبحث عن الخطوة الموحشة

الحب يعشق الرحيل

هكذا أراد الله

لينتك حبيبتي (ليلة سعيدة)

لم ارد ان أشوش أحلامك

فحرصت ان لا تسمعي خطواتي

بهدوء .. بهدوء

أغلقت الباب

كتبت على البوابة (ليلة سعيدة)

حتى يلذك

أنى أفكر بك.

اول حفل موسيقي عام

ظل شوبرت يعرض أعماله لاصدقائه ومريديه في حفلات خاصة. ورغم ذبوع صيته في فيينا، الا انه لم يقدم أعماله في حفل موسيقي عام، إلا في وقت متأخر، بعد ان اقترح عليه

سيناريو :

# أنى هول Annie Hall

سيناريو: وودى آلن - مارشال بريكمان

ترجمة : مها لطفي \*

**ANNIE  
HALL**  
"presque" une histoire d'amour  
du  
**WOODY ALLEN**



(يسمع صوت ويبدأ مونولوج وودى آلن)

ظهور تدريجي

أعلام الفيلم البيضاء تظهر وتختفي على شاشة سوداء.

يتلاشى الصوت

ظهور تدريجي

لقطة مفاجئة قريبة متوسطة لوجه الفي سنجر وهو يؤدى مونولوجا هزلليا. يلبس سترة رياضية غير مكوية وقميصا بلا ربطة عنق. خلفية المشهد جامدة.

الفي: هناك نكتة قديمة. إيه، سيدتان متقدمتان في السن موجودتان في أحد المنتجعات الجبلية في «كاتسكيل» إحداهما تقول «الطعام في هذا المكان رهيب فعلا» فتجيبها الأخرى، «إيه، أعرف ذلك والكميات... صغيرة». «حسنا، هذا بالضبط شعوري نحو الحياة. إنها ملأى بالعزلة والبؤس والعذاب والقناسة، وتنتهي بسرعة البرق والد النكتة المهمة الأخرى بالنسبة لي هي تلك، أوه، تلك التي تنسب عادة إلى جروشو ماركس، ولكنني أعتقد أنها ظهرت أصلا في فطنة فرويد وعلاقتها باللاوعي وهي تسير هكذا - أنا أعيد صياغتها. أوه... لا أريد أن أنتسب بتاتا لأي من الأندية التي تقبل واحدا مثلي عضوا فيها.

\* مترجمة من لبنان .

«هذه هي النكته التي تشكل مدخلا لحياتي ككاتب بالنسبة لعلاقتي بالنساء. تنب، تطمين أن أغرب الأمور تدور في رأسي إذا بلغت الأربعين، تنب، وأعتقد أنني أواجه أزمة حياة أو شيئا من هذا القبيل، لا أدري

أنا، أوه. وأنا لا يثقني التقدم في السن أنا لست واحداً من هؤلاء الشخصيات كما تعلمون. بالرغم من الصلح البسيط أعلى رأسي، فهذا أسوأ ما يمكن أن يقال عني. أنا، أوه، أعتقد إنني سأتحسن كلما كبرت في السن، كما تعلمون؟ أعتقد انني سوف أكون الـ - الأصغر الكامل الرجولة، كما تعلمون. كنفيش لقولنا لـ - أوه - الومادي المميز، على سبيل المثال كما تعلمون؟ إلا إذا لم أكن أباً من الاثنين إلا إذا كنت أحد هؤلاء الأشخاص الذين يسيل لعابهم من أفواههم ويتجولون عبر المقاهي يحملون حقيبة تسوق ويصرخون مناديين بالاشترائية

(تندب)

أي وأنا قطعنا علاقتنا. وأنا - أنا لا أستطيع حتى الآن تقبل هذه الحقيقة. كما تعرفون، أنا - أنا مستمر في غربة أجزاء هذه العلاقة في عقلي - ومنفصل حياتي، ومحاول استنتاج أين حصل الـ - ومن المضحك، أنا لست شخصية اكتبانية. أنا لست شخصية اكتبانية أنا - أنا - أنا، أوه،

(يضحك)

كنت صبيبا سعيداً سيبيا، كما أعتقد نشأت في بروكلن خلال الحرب العالمية الثانية

داخلي - عيادة الطبيب - نهرا

التي عندما كان صبيبا يافعا يجلس على المقعد مع والدته في عيادة طبيب فوضوية من الطراز القديم. يقف الطبيب مقابل مقعدهما وهو يحمل سيجارة ويستمع

الأم (تخاطب الطبيب): كان في حالة اكتئاب وفجأة لم يعد باستطاعته الفهم بشي.

الطبيب (يهرز رأسه) لماذا أنت مكتئب يا الفتي؟

الأم (تلكز الفتي بكوعها) أخبر دكتور فلنكي.

(يجلس الفتي الصغير ورأسه إلى أسفل. والدته تجيب عنه):

- أنه شيء قد قرأه.

الطبيب. (ينفض سيجارته ويهرز رأسه) شيء قرأه، هـ؟

الفتي: (مازال رأسه إلى أسفل): العالم يتقدم

الطبيب (يهرز رأسه) وهل هذا شأنه؟

الفتي (ينظر إلى أعلى نحو الطبيب): حسنا، العالم هو كل شيء، وإذا كان يتقدم، فبوما ما سوف يتحطم ويكون هذا نهاية كل شيء

تنظر والدته نحوه باشمئزاز

الأم (صارخة): رهل هذا شأنه؟

(تستدير نحو الطبيب). توقف عن كتابة وظائفه المنزلية

الفتي وما الفائدة؟

الأم (مستقرة تشير بيدها) ما علاقة الكون بهذا؟

أنت هنا في بروكلين؟ بروكلين لا تتقدم؟

الطبيب (ينظر بتعاطف نحو الفتي). لن تتقدم قبل بلايين السنين يا

الفتي وسوف نحاول الاستمتاع بينما نحن هنا. إنه؟

(يضحك)

قطع على

تسقط لقطة لبنت يتحدر من فوق سقفه منزلق سيارات مدينة ملاء خط من السيارات يتحرك إلى أعلى ثم ينزلق بسرعة كبيرة، بينما تقوم فرقة من خارج شباك البيت بالتلويح بمناقض الغبار صوت الفتي: يقول المحلل النفسي انني أباألف في ذكريات طفولتي ولكنني أنقسم. أنني قد نشأت تحت هذا المنزل.

قطع على

داخلي - منزل

الطفل الفتي يجلس على طاولة يتناول «الشوربة» ويقرأ كتاباً فكاهيا، بينما يجلس والده على الأريكة يقرأ الصحيفة البيت يهتز عند كل حركة على المنزل

صوت الفتي - منزل سيارات في بروكلين، جزء من جزيرة كولبي ربما هذا يفسر شخصيتي العصبية قليلا، كما أعتقد

قطع على

يقف الطفل الفتي أمام مكان لبيع الطعام يراقب ثلاثة من العسكر يمثلون الجيش، والأسطول البحري ورجال البحرية تتشابه سواعدهم مع بعضها البعض، تصحبهم امرأة شقراء تلبس ثوب سباحة بنصف رداء سفلي يأخذون بالاستدارة ويركضون تجاه المنطقة الأمامية تنف الكفأة أمام الكاميرا وتنتهي لترسل قبة في الهواء.. وتقرأ اللافتة الملصقة فوق المكان

«بارستيف المشهور للحمار، «بيرة مثلجة» ومنزلق للسيارات الدائري يتحرك بأقصى سرعة في الطفيفة.

صوت الفتي

تعلم: أنا أملك مخيلة زائدة الحيوية. يففز عقلي أحيانا فيودور قليلاً، وأجد بعض الصعوبة في التمييز بين الخيال والحقيقة

قطع على

لقطة كامالة أناس يستقلون السيارات المتصادمة مستمتعين بالأصطدام بعضهم البعض، بينما يقف والد الفتي في وسط الخط يوجه السير

صوت الفتي:

كان أبي يدير قسم السيارات المتصادمة.

(يدخل الفتي الطفل إلى الإطار وهو يقود إحدى السيارات المتصادمة.

يتوقف عندما تصدمه سيارت أخرى. يتابع والده توجيه السير

هناك، هناك يقف هو وهناك أنا ولكن أنا - أنا - أنا - أنا كنت

أخرج عاتقتي عبر هذه السيارات طوال الوقت

يتوجه الفتي إلى الخلف بسيارته خارج الشاشة

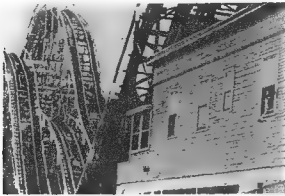
داخلي - غرفة مدرسة نهرا

لقطة بانورامية لثلاثة معلمين غربيي المظهر يقفون أمام اللوح الأسود تتغير الكتابة بالطباشير على اللوح تبعا لما يحاضرهم كل

من المعلمين فيما يتكلم الفتي، يضع أحد الاساتذة معادلة على اللوح « $20 = 10 \times 2$ »، ومعادلات حسابية أخرى.

صوت الفتي. اذكر الجهاز التعليمي في مدرستنا هل تعلم إننا كنا نقول أوه، بأن «الذين لا يستطيعون الفعل يعلّمون، والذين لا

يستطيعون التعليم، يعلّمون الرياضة الدنيّة» و «أوه، هـ، هـ طبعاً الذين لا يستطيعون فعل أي شيء، كما أعتقد، عينا في مدرستنا يجب أن أقول -



قطع على

معلمة تقف أمام غرفة تدريس قديمة الشكل. نقرأ على اللوح خلفها «إدارة المواصلات» لقطة بانورامية من منظورها مجموعة من التلاميذ الصغار يجلسون خلف مقاعدهم. الصبي الفتي يجلس في منتصف الغرفة بينما تحيط به نشاطات طلابية - تبادل أوراق، نقر بالمساطر، تنظيف أنوف، مضغ لبان صوت الفتي:

طلما شعرت أن رفاقي في المدرسة أغبياء، مليفين جرين جلاس، كما تعلم، ذو الوجه الصغير السمين، وهنر بيت فاريل، دائماً هي الأنسة المثالية طوال الوقت و - وإيفان اكرمن، دائماً يجيب إجابات خاطئة. دائماً يقف إيفان خلف مقعده.

إيفان سبعة وثلاثة تساوي تسعة.

يضرب الفتي جبهته بيده، يحمق تلميذ آخر به، متجاوباً صوت الفتي وحتى في ذلك الحين كنت أدرك أنهم ليسوا سوى أغبياء (تحرك الكاميرا عائدة باتجاه المعلمة، التي تحمق في تلاميذها) في سنة ألف وتسعمائة واثنين وأربعين كانت قد -

بينما يتكلم الفتي، تظهره الكاميرا وهو يتحرك في مقعده ويقلق فتاة صغيرة تقفز للفتاة من مقعدها بازدياد، وهي تضحك، بينما يعود الفتي إلى مقعده

الفتاة الأولى (تحدث وضواء)

أه، لقد قبلني، قبلني

المعلمة (بعيدا عن الشاشة)

هذه هي المرة الثانية خلال هذا الشهر 'تعال'

بينما تتكلم المعلمة وهي غاضبة ينهض الفتي من مقعده ويتحرك باتجاهها. تشير بعصاها غاضبة بينما يدير التلاميذ رؤوسهم ليراقبوا ما الذي يحدث بعد ذلك

الفتي ما الذي فعلته؟

المعلمة اصعد إلى هنا

الفتي ما الذي فعلته؟

المعلمة. يجب أن نتجمل من نفسك

ينظر الطلبة ومازالوا يديرون رؤوسهم إلى الخلف نحو الفتي، وهو الآن شاب يجلس في آخر مقاعد الصف الثاني.

الفتي (الشاب) (أولاً خارج الشاشة ثم على الشاشة بينما تتحرك الكاميرا إلى الجزء الخلفي من غرفة الصف)

إنني لم أكن أفعل سوى التعبير عن فضول جنسي صحي

المعلمة: (الفتي الصغير يقف بجانبها) الصبيان ذوو الـست سنوات لا تكون الفتيات جزءاً من تفكيرهم.

الفتي (الشاب) (مازال جالساً في الجزء الخلفي لغرفة الصف)

أما فعلت تستدير الفتاة التي قبلها الفتي الصغير نحو الفتي الشاب، تشير بيدها وتتكلم

الفتاة الأولى. بحق اله يا الفتي حتى فرويد تكلم عن فترة الكمون الفتي (الشاب) (يشير بيديه) حسناً، أنا لم امر بفترة الكمون. لا أستطيع أن أفعل شيئاً.

المعلمة (الصبي الفتي مازال بجانبها)

لماذا لم تستطع أن تكون مثل دونالد؟

(لقطة بانورامية نحو دونالد وهو يجلس منتصباً على كرسيه، ثم تتجه اللقطة نحو المعلمة) الآن، هذا صبي مثالي' الفتي (الصبي) (مازال واقفاً بجانب المعلمة) أخبر الجماعة أين أنت اليوم، يا دونالد

دونالد. أنا أدير شركة حسابين مرحة جداً

صوت الفتي صح احبنا انشاء أين أبداً صفي الآن

تظهر الكاميرا الصف بكامله، التلاميذ يجلسون خلف مقاعدهم والأستاذ يقف أمام الغرفة. واحد تلو الآخر، يقف التلاميذ الصغار على مقاعدهم ويتكلمون

الصبي الأول أنا مدير شركة يتكسك للسباكة

الصبي الثاني: أنا بائع تعاويد

الصبي الثالث كنت مدمناً للهرويون والأن أنا مدمن للميثادون

الفتاة الثانية: أنا أعمل بالمصنوعات الجلدية

داخل - غرفة

لقطة مقربة لشاشة تلفزيون تظهر الفتي الشاب وهو في برنامج أحاديث. يجلس بجانب صيف البرنامج، ديك كافيت كما يجلس على

يمينه بحار يسمع صوت تشويش طوال الحوار

الفتي: لم أعد أدري ماذا حلّ برفاق صفي، ولكنني أنا شخصياً أنهيت

في الأمر لأصبح كوميدياناً. لم أقبل في الجيش

كنت، أوه... ما يكفي، كنت - كنت من الأعمدة الأربعة

يسمع صوت جمهور التلفزيون ضاحكاً ومهلاً

ديك كافيت: الأعمدة الأربعة؟

الفتي نعم، في - في - في حالة الحرب، أنا أمير.

يزداد ضغط الجمهور الذي يصاحبه ديك كافيت والصابط البحري

داخلي - العفول الذي تورع عن فيه الفتي

تجلس والدة الفتي على المائدة القديمة تقشر الجوز وتتكلم وهي تنظر خارج الشاشة

الأم: كنت دائماً ترى الأسوأ في الناس. لم تستطع أبداً مصاحبة أي واحد في المدرسة. كنت دائماً متفثراً في السير مع العالم حتى بعد أن أصبحت مشهوراً مازالت لا تثق بالعالم.

خارجي - شارع في مנהاتن - نهرا

شارع جعيل في مנהاتن تصف بعمرائه أشجار، حجارة نية، مدرسة. يدور به الناس، البعض يتنزه وهو يحمل لفافات والآخرين مدعومون

تظهر الشاشة العمر الجانبى بطوله، وشارع وجزء من الشارع الجانبي البعيد. بينما يظهر هذا المشهد، يقرب اثنان من المشاة، لا يمكن

تميزيهما من هذه المسافة، يقتربان أكثر وأكثر باتجاه الكاميرا،  
فتميزهما أخيراً بأنهما علي وصديقه الصدوق روب وهما مستقران  
في المحادثة.

أخيراً يتحركان متجاوزين الكاميرا ويعبداً عن الشاشة، يسمع في  
الخلفية صوت العرو.

الفي: سمعته بوضوح كان يتمتم تحت أنفاسه «يهودي».

روب: أنت مجنون؟  
الفي: كلا، أنا لست كذلك. كنا نسير بعيداً عن ملعب التنس، وكما تعلم،  
كان هناك وكنت أنا وزوجته، ونظر إليها، ثم نظر الاثنان نحوي  
وتحت أنفاسه قال، «يهودي».

روب: الفي، إنك تسيطر عليك عقدة الاضطهاد  
الفي: أه - كيف أكون مصاباً بعقدة الاضطهاد -؟ حسناً، أنا ألتقط هذا  
النوع من الأشياء كما تعلم. كنت أتناول غذائي مع بعض الأشخاص  
من NBC، قلت: أوه، «هل أكلتم ماذا؟ قال لي توم كريستي، كلاً  
هل فعلت أنت Did you؟ وليس هل فعلت أنت؟ ولكن هل أكلت  
أنت يا يهودي؟ كلا ليس هل أكلت أنت ولكن اليهودي أكل يهودي.  
فهمتها؟ يهودي أكل؟

روب: أه، يا ماكس، أنت، أوه...

الفي: لا تدعوني ماكس  
روب: لماذا يا ماكس؟ إنه اسم يلقب بك، ماكس، أنت ترى مؤامرات في  
كل ما تصادف.

الفي: كلا، أنا لا أفعل ذلك! هل تعلم، كنت في مخزن لبيع الأسطوانات.  
أسمع هذه - وأنا أعلم أن هذا ذلك الشخص الضخم الطويل الأشقر  
ذا الشعر المقصوص قصة عسكرية.

وهو ينظر إلى بطريقة مضحكة ويبتسم ويقول، «نعم، وعندنا تخفيض  
هذا الأسبوع لأعمال واجزر، واجزر، يا ماكس، واجزر - إذاً أنا أعرف ما  
الذي يحاوله حقيقة. أن يقول لي بوضوح شديد، واجزر.

روب: بينما ماكس كاليهوبيا، ماكس  
الفي: أه.

روب: دعنا بحق الجحيم نغادر هذه المدينة المجنونة.

الفي: انس الموضوع، يا ماكس.  
روب: نترك نحو لوس أنجلوس المشمسة. كل الأعمال الاستعراضية  
هناك، يا ماكس.

الفي: كلا، لا أستطيع. دائماً تثير هذا الموضوع، ولكنني لا أريد العيش  
في مدينة ليس فيها مكعب ثقافي سوى أنك تستطيع التوجه بينما  
عند الإشارة الحمراء.

روب (ينظر إلى ساعته)

صحيح، يا ماكس، انس الموضوع. أُنْ تنأخر عن لقاء أُنْ؟

الفي: سوف ألقاهما أمام البيكمان. أعتقد أنه مازال لدي بضع دقائق  
أليس كذلك؟

خارجي - صالة بيكمان - نهرا.

يقف الفي أمام الأبواب الزجاجية للصالة، عامل بهج البطاقات خلفه  
تماماً داخل الأبواب الزجاجية. صوت حركة المرور في المدينة. تصمغ  
أبواق السيارات، بينما ينظر هو حوله منتظراً وصول أُنْ. رجل في  
سفرة جلدية سوداء، يسير متجاوزاً الصالة، ويقف أمام الفي، ينظر  
نحوه ثم يتحرك بعيداً. يتوقف بعد أن يخطو بضع خطوات إلى الأمام

ثم يستدير لينظر نحو الفي ثانية فيبتلع للفي بعيداً ثم يعود فينظر  
نحو الرجل. يتابع الرجل حلقته، يحك الفي رأسه، يبحث عن أُنْ  
محاوياً أن لا يلاحظ الرجل وجوده الرجل ما زال يحمل، يستدير  
عائداً نحو الفي.

الرجل الأول هاي، أنت في التلفزيون؟

الفي (يهز رأسه) كلا، نعم، مرة بين فترة وأخرى كما تعرف، في  
المناسبات.

الرجل الأول: ما اسمك؟

الفي (يتمتم لبسطيع الكلام) لن تعرفه، غير مهم، ما الفرق؟

الرجل الأول: لقد ظهرت في... أوه... أوه، البرنامج جوني  
كارسون، أليس كذلك؟

الفي: بين الفترة والأخرى، كما تعلم. أعني، كما تعلم، كل و...

الرجل الأول ما اسمك؟

يزداد الفي عصبية شيئاً فشيئاً بينما يتكلم الرجل ويزداد عدد الناس  
الذين يجتازون باب الصالة.

الفي (بعصبية) أنا... أنا، أوه، أنا روبرت ردفورد.

الرجل الأول (ضاحكاً) هكذا

الفي: الفي سنجر. كان هذا لطيفاً منك لطيفاً... شكراً جزئياً... على كل  
شيء.

يتصافحان ويربت الفي على ذراع الرجل وينظر الرجل بدوره من  
فوق كتفه ويشير إلى رجل آخر، تبلغ النقشة به مداهما، فيشير إلى الفي  
ويناديه، يبدو على الفي الضيق.

الرجل الأول: هاي.

الرجل الثاني: (بعيداً عن الشاشة) ماذا؟

الرجل الأول: هذا الفي سنجر.

الفي: أيها الرجال... أنا أعرفون المسيح، أنهارا الموضوع؟

الرجل الأول (متجاوزاً ومتجاهلاً الفي) هذا الرجل يعمل في  
التلفزيون؟

الفي سنجر، أليس كذلك؟ لست على صواب؟

الفي: (متجاوزاً الرجل الأول) امنحوني فرصة، رجاء، امنحوني فرصة  
بحق المسيح.

الرجل الأول (مازال متجاهلاً التماسات الفي) هذا الرجل يعمل في  
التلفزيون.

الفي: أحضاج إلى مضرب بولو كبيرة؟

الرجل الثاني (متحرك فيدبل في الشاشة) من الذي يعمل في  
التلفزيون؟

الرجل الأول: هذا الرجل، يعمل في برنامج جوني كارسون

الفي (منزعجاً) أيها الرجال، ما هذا؟ هل هو اجتماع للفرق؟ كما  
تعملون...

الرجل الثاني (كذلك متجاهلاً الفي) أي برنامج؟

الرجل الأول (يحمل علبة نقاب) هل أستطيع الحصول على توقيعك؟

الفي: أنت لست بحاجة إلى توقيع

الرجل الأول (متجاهلاً كلام الفي) نعم، أنا أريده. إنه لصديقتي

اكتب، إلى رالف.

الفي (يأخذ علبة النقاب ويكتب): اسم صديقتي رالف؟

الرجل الأول: إنه لأخسى (يخطاطب جندي البحرية) الفي

سنجر! ها! هذا هو الغي -

الرجل الثاني (مخاطباً الغي متخفياً كلام الرجل الأول) أنت فعلاً الغي  
سنجر، نجم .. نجم التليفزيون؟

يهز رأسه بالإيجاب ويهزج الرجل الثاني جانباً .. ويتحرك نحو حاجز  
المرور الجانبي. يتبعه الرجلان وصوتهما يعلو فوق صوت ضجة  
المرور.

الرجل الأول: سنجر!

الرجل الثاني الغي سنجر هنا؟

تدخل سيارة تآكسي إلى داخل الأتار وتتوقف عند حاجز المرور  
الجانبي. يتحرك الغي باتجاهها وهو على وشك الدخول.

الغي متخفياً الرجلين ومحاولاً إنهاء الموضوع

لا لا لا .. بأس بذلك، أيها الإخوان

(بينما يفتح الغي الباب الخلفي، والرجلان مازالا يلاحقانه، تجزع أني)

يا إلهي، ماذا فعلت، هل أتيت عن طريق قناة بنما؟

أنى (متخفياً الغي) حسناً، أنا في حالة نفسية سيئة، من فضلك؟

تطلق أنى باب التآكسي وتتحرك هي والغي باتجاه شبك التذاكر وهما  
يتابعان الكلام.

الغي: حالة نفسية سيئة؟ أنا واقف مع مجموعة ممثلى والأب  
الروحي.

أنى عليك تدريب نفسك على التعامل مع الوضع.

الغي التعامل! أنا أتعامل مع شخصين بديان تيشيتش!

أنى: حسناً. (يدخلان طابور الطافات وهما مازالان يتكلمان. لوحة  
إعلانات بجانبهما تقرأ عليها عبارة «انجمار برجمان وجهنا لوجه

لوف أولمان)

أرجوك، راسي يؤلمني، من فضلك؟

الغي: ها، أنت في حالة نفسية سيئة أنت - أنت - أنت لا ريب تمرين  
بعادتك الشهيرة.

أنى: أنا لست أمر بعادتي الشهيرة. يا إلهي، أي شيء خارج المؤلف  
يحدث لي تظن أنني في عادتي الشهيرة؟

يتحركان باتجاه شبك التذاكر، الناس الواقفون أمامهم يشترتون  
التذاكر ويغادرون المكان.

الغي (يوسن) بصوت أعلى قليلاً: أعتقد أن أحدهم قد فاتته ذلك!

(مخاطباً موظف الشباك) هـم، هل بدأ الفيلم؟

موظف الشباك لقد بدأ منذ دقيقتين.

الغي: (يضرب يده على خبطة الشباك) هذا هو الأمر!

انس الموضوع: أنا - أنا لا أستطيع الدخول.

أنى: دقيقتان، يا الغي

الغي: (متخفياً أنى)، كلا، أنا أسف، لا أستطيع أن أفعل ذلك. نحن -  
نحن نتهيئنا للموضوع. أنا - كما تعلمين، أوه، أنا، أنا لا أستطيع

الحضور في المنتصف.

أنى في المنتصف؟

(الغي يهز رأسه علامة الإيجاب ويخرج زفرة مبالغاً بها) سوف  
تفوتنا العناوين ليس إلا. إنها باللغة السويدية.

الغي: هل ترغبين في تناول القهوة لمدة ساعتين أو ما شابه ذلك؟  
ونذهب للعرض التالي.

أنى: ساعتان؟ كلا، أوه، أنا سوف، أدخل. أنا سوف أدخل

تتحرك بعيداً عن موظف الشباك.

الغي (يلوح لأنى) انطلقى، مع السلامة.

تتحرك أنى راجعة نحو الغي وتأخذ ذراعها.

أنى أنظر، بينما نحن نتكلم ممكن أن نكون في الداخل، أنت تعرف ذلك؟  
الغي (يتابع أشخاصاً يعملون تذاكر ويتحركون متجاوزينها)

ها، هل باستطاعتنا أن لا نقف هنا وننتابل أمام الجميع، لأننى  
أصاب بالخلل.

أنى: حسناً، حسناً، حسناً، إذا ماذا تريد أن أفعل؟

الغي: لا أعرف الآن، أنت - أنت تريدان الذهاب إلى دار عرض أخرى.  
(تهز أنى رأسها وترفع كفتها بإزدياد بينما يوسن الغي بيده وينظر

إليهما) إذا لنذهب ونشاهد «الحزن والشغفة».

أنى: أه، مابالك، لقد شاهدناه. أنا لست في حالة نفسية تسمح لي  
بمشاهدة فيلم وثائقي عن النازية لمدة أربع وعشرين ساعة

الغي: حسناً، أنا أسف، أنا - أنا لا أستطيع ... أنا - أنا يجب أن  
أشاهد فيلماً من بدايته وحتى النهاية.

أنى (تضحك الآن): هاها، هذه كلمة مهذبة لوصف حالته.

داخلي، بأحد الصلاة.

جماعة تقف في الطابور تحمل تذاكر منتظرة دورها في الدخول إلى  
الصالة. وبين هؤلاء أنى والغي، يسمع صرخاً من المحادثات غير

الواضحة خلال المشهد الثاني

رجل في الطابور (مخاطباً رفيقته بصوت عال خلف الغي وأنى)

لقد رأينا فيلم فيليني الثلاثاء الماضي، إنه ليس أحد أفضل أفلامه.  
ينقصه البداية التماسك، يتناقض شعوري بأنه ليس متأكداً تماماً مما

يريد قوله، طبعاً، كنت دائماً أشعر أنه صانع أفلام متمكن من تكنيكه  
ومشال على ذلك فيلمه «لاسترداد فهو فيلم عظيم عظيم في

استخدامه للطلاقة السلبية أكثر من أي شيء آخر ولكن ذلك التماسك  
الداخلي البسيط.

يصاب الغي بردة فعل تجاه الحوار الفردي الذي يقوم به الرجل فنظرو  
عليه علامة الانزعاج، بينما تبدأ أنى في قراءة صحيفتها

الغي (متجاوزاً كلام الرجل): أنا - أنا - أنا - أصاب بالسكتة.

أنى (تقرأ): حسناً، توقف عن الاستماع إليه

رجل الطابور (متخفياً الغي وأنى)، هل تعلمين، ربما كان يحتاج إلى  
تسلسل فيفقد فكرة إلى أخرى، تعريفي ما أريد أن أقول؟

الغي (متفهداً): إنه يزعم بأرائه في أننى.

رجل الطابور: مثل كل تلك الأفلام «جوليبسقا والأرواح» أو  
«سانتيوكون»

فأنا أجهل شيعة... التماسك، كما تعرفين، إنه كذلك فعلاً. إنه من  
أكثر المخرجين السينمائيين تسامحاً. إنه حقاً كذلك -

الغي (متخفياً): مفتاح الكلام كلمة «تسامح».

رجل الطابور (متخفياً): دون أن يفعل... حسناً، لنضعها بهذا الشكل...  
الغي (مخاطباً أنى، التي ما زالت تقرأ متجاوزة الرجل اللواق في

الصف والذي مازال يتكلم، ما الذي يجعله مكتئباً؟

أنى: نسيت علانجي تجاوزت ساعات نومى.

الغي: كيف استطعت تجاوز ساعات نومك؟

أنى: ساعة المنية.

الغي: (يشوق). تعلمين كم هذه إشارة عدائية ضدي

أي أعرف، بسبب مشكلتنا الجنسية؟ أليس كذلك؟  
 الفني هبى أنت.. هل من الضروري أن يعرف كل من يقف في الصف  
 عند التيوبوركر معدل لغائنا الحميمي؟  
 رجل الطابور إنه مثل صمويل بيكيت، كما تعلمين - أنا أقدر التكنية  
 ولكنه لا يفدرة. أنا لا أجد عنده اللوحة الكامية.  
 الفني (مخاطباً أني) أتمنى أن أضرب هذا الرجل بجرأة كافية  
 رجل الطابور يتابع كلامه بينما يتحدثان الفني وأنّي  
 أني توقف، يا الفني  
 الفني (يفرك يديه) حسناً، إنه ينشر رذاذ لعابه على رقبتي! تعلمين إنه  
 ينشر رذاذ لعابه على رقبتي وهو يتكلم  
 رجل الطابور وأخيراً، أهم ما في الموضوع المغيلة الكوميدية.  
 أني وهل تعلم شيئاً آخر؟ هل تعلم، إنك لا تهتم إلا بنفسك للحد الذي  
 يجعلك لا تفكر بنسباني العلاج إلا من زاوية تأثيره عليك  
 رجل الطابور (يشعل سيجارة وهو يتكلم) إنه قليل الإقدام كشفاً، هذا  
 ما هو بالضبط  
 الفني (منفعل مرة ثانية بكلام رجل الطابور): ربما في لغائهما الأول،  
 أليس كذلك؟

رجل الطابور (متابعاً كلامه): إنها وجهة نظر ضيقة  
 الفني: ربما رأيتها عند الإجابة على إعلان في مطبوعة مراجعة الكتب  
 - نيويورك - «التمنيات الأكاديمية الثلاثينية لمقابلة امرأة مهمة  
 بموارث، جايوس جويس وسودومي»  
 (إنه يتهنئ، ثم يخاطب أني) ماذا تعين، بمشكلتنا الجنسية؟  
 أني أوه!

الفني أنا- أنا- أنا أعني، أنا طبيهي نسبياً لرجل نشأ في بروكلين.  
 أني: حسناً، أنا أسفة جده: مشكلتي الجنسية. حسناً مشكلتي الجنسية؛  
 أوه!

يستدير الرجل الواقف أمامهم لينظر إليهما، ثم يتطلع بعيداً.  
 الفني لم أفراً ذلك من قبل. كان ذلك - كان ذلك هنري جايوس، أليس  
 كذلك؟ رواية، أوه، تنتم «لفة البرغي» (٢) حياتي الجنسية...  
 رجل الطابور (بصوت أعلى الآن): إنه تأثير التلفزيون. نعم الآن  
 مارشال ماكلوهان يتعامل معها من زاوية إنها شيء، شيء رفيع، أوه،  
 شديد التركيز، هل تعممين؟ وسيلة إعلام ساهنة - نقبض لـ...  
 الفني (يشتم غضبه أكثر فأكثر) ذلك الذي لا أباده بكيس كبير من  
 سداد الحصان  
 رجل الطابور... قبض لـ المطبوعة...

يفتح الفني إلى الأمام، ملوحاً بديه وهو في حالة إجماع، ويقف  
 مواجهاً الكاميرا  
 الفني: (متنبهاً بوجه كلامه للمشاهدين) ماذا تفعل عندما تجد نفسك  
 محبوساً في صف السينما وخلفك رجل كهذا؟ أعني أنه شيء يدعوك  
 للجنون.

يتحرك الرجل الواقف في الطابور نحو الفني. فيخاطب الانثان  
 المشاهدين الآن.

رجل الطابور انتظر دقيقة، لماذا لا يمكنني الإدماء برأيي؟ إنه بلد حر!  
 الفني أعني، إذا كان يمكنك - هل من الضروري أن تدلي به بصوت  
 عال؟ أعني، ألا تخجل من أن تعذب بهذا الشكل؟ و- والجزء المضحك  
 منه هو، من مارشال ماكلوهان، أنت لا تعرف شيئاً عن عمل مارشال

ماكلوهان - عمله!

رجل الطابور (يتخطاه) انتظر دقيقة! حقاً؟ حقاً؟ على سبيل المصادفة  
 فأنا أدرس صفاً في كولمبيا يدعى «الإعلام والتليفزيون والثقافة»  
 لذلك أعتقد أن لوجي إلى أعماق السيد ماكلوهان له نفعه  
 الفني، أوه، تعتقد ذلك

رجل الطابور: نعم.

الفني حسناً، هذا شيء مضحك، لأنني على سبيل المصادفة عندي  
 السيد ماكلوهان بجانبني. إننا... إذاً، ههنا، فقط دعني - أعني، حسناً  
 تعالي إلى ههنا. ثانية.

يتحرك الفني أمام الكاميرا التي تتبعه والرجل في الصف إلى خلف  
 الرقعة المزدحمة. يتحرك نحو لوحة عليها صورة سينمائية فيبشُر  
 مارشال ماكلوهان من خلف اللوحة

رجل الطابور: أوه

الفني (مخاطباً ماكلوهان) أخبره

ماكلوهان (مخاطباً الرجل في الصف) اسمع - سمعت الذي كنت  
 تقول

أنت - أنت لا تعرف شيئاً عن عملي، تعني أن نظرياتي المصادفة  
 برمتها خاطئة كيف تمكنت من تدريس جزء من مادة في أي شيء  
 منهل للغاية.

الفني (مخاطباً الكاميرا) يا بني، لو أن الحياة كانت كذلك!

داخلي - سينما - لحظة مغربة للشاشة تظهر وجوه الجنود الألمان  
 أسماء العاملين في الفيلم تظهر فوق وجوه الجنود.  
 «الأسى والشفقة»

سينما ٥ وشركاه ١٩٧٢.

مارشال أوفولس، أندره هاريس، ١٩٦٩

قصة مدينة فرنسية صغيرة خلال فترة الاحتلال.

صوت الراوي (فوق أسماء العاملين والجنود) ١٤ يونيو ١٩٤٠  
 الجيش الألماني يحتل باريس. يستميت الناس في كافة أرجاء البلاد  
 لأي خبر صغير متوافر  
 قطع على.

داخلي - غرفة نوم - ليلا

تجلس أني في السرير تقرأ.

الفني (خارج الشاشة): يا إلهي، هؤلاء الرجال في المقاومة الفرنسية  
 كانوا حقيقة شجعاناً، كما تعلمين؟ عليك الاستماع إلى موريس  
 شيفالييه يعني كثيراً هكذا.

أنّي: م- لا أرى، أحياناً أسأل نفسي كيف كنت سأصمد تحت التعذيب  
 الفني (خارج الشاشة): أنت؟ أنت تمزحين؟

(يدخل في الإطار ممدداً على عرض السرير محاولاً الإمساك بأنّي  
 التي تقب وجهها)

إذا أخذ اللجستابو بظاقتك البنكية البلومينج دابل، فسوف تخبريهم  
 كل شيء.

أنّي: هذا الفيلم يجعلني أشعر بالذنب

الفني: نعم، لأنه يفترض به ذلك.

يبدأ في تقويل ذراع أني. تنزعج وتتابع القراءة

أنّي الفني، أنا...

الفني: ما - ما - ما. ما بالك؟





الفي (متحفظاً) أفضل لى لا أفعل، لاشي أنظري، إنهم يضحكون عليه أنظري، ادا ما الذي تقولينه لي -

يتحركان بعفوية من خشبة المسرح، وينظران إلى الخارج من الأجنحة

أليس (مقاطعة) نعم

الفي: أنا مضطر للظهور... أه... أه... سوف يضحكون عليه لدقيقته، ثم أصطر لأن أذهب إلى هناك، وعلي... أن أحصد الضحك، أيضاً إلى أي مدى باستطاعتهم الضحك؟

(خارج الشاشة) هل تشعر أنك على ما يرام؟

بينما تنظر أليس والفي نحو خشبة المسرح، تقطع الكاميرا وتتحول إلى منظورهم: يقف أحد الممثلين الكوميديين على منصة أمام صور كبيرة منها وجه لأدلاي ستيفنسون. يضحك الحضور ويصفقون، يحلسون إلى مولد دائرية متجمعة حول الغرفة

تتحرك الكاميرا إلى الخلف نحو أليس والفي وهما يتابعان ما يجري على خشبة المسرح. يورجح الفي يديه بعصبية الممثل الكوميدي (خارج الشاشة، على خشبة المسرح): تعرفون..

يأخذ الفي بالنظر إلى أليس من فوق لتحت: يدور الناس في الخلفية حول المكان.

الفي (وسط الأحاديث التي تدور حوله) انظر، ما... ما اسك

الممثل الكوميدي (خارج الشاشة)... الجنرال أيزنهاور ليس

أليس (تنظر نحو خشبة المسرح): أليس

الفي: نعم؟ أليس ماذا؟

أليس (مازال ينظر خارج الشاشة): بورتشينيك

الممثل الكوميدي... مجموعة من...

الفي (يسعل): شكراً - أنا لا أدري لماذا يختارونني في مثل هذا النوع من اللقاءات لأنني... (يتنحنح) سامحني، في الأساس أنا لست إطلاقاً كوميدياً سياسياً.

يبدأ الجمهور بالضحك.

الفي: أنا... باستماعك كنت، أوه قد واعدت. امرأة في إدارة أيرنهاور باختصار... وأوه، كان شيئاً تكميالي، لأن، أوه تش لشي كنت أحاول أن، ١-٢ أوه أفضل معها ما كان يفعل أيزنهاور بالبلاد للثمانين سنوات الماضية.

يتجاوب الجمهور معه ضاحكاً، بينما تتابع أليس المراقبة في خارج الخشبة

داخلي، شقة غرفة نوم

آني - أنا - أنت تعرف، لا أريد

الفي (متحفظاً آني، مودة فعل) ماذا - ماذا - لا أريد... إنه ليس طبيعياً نحن ننام في سرير واحد تعرفين، لقد مر زمن طويل.

آني: أعرف، حسناً، إنه فقط كما تعلم، أعني، أنا - أنا - أنا - أنا على أن أغني غداً مساءً، ولذلك على أن أريح صوتي

الفي (متحفظاً آني مرة ثانية) إنه دائماً نوع من الأعداء، إنه كما تعلمين، كنت تعتقدني إنني مثير جنسياً. ماذا... عندما بدأنا نخرج معاً، كانت علاقتنا الحميمة ثابتة... ربما وضعنا في قوائم كتاب

جينيس لترقم القياسي العالمي

آني (ترت على يد الفي، معزبة) أعرف: حسناً؟ الفي، سوف تنتهي، سوف تنتهي، أنا فقط أريد في طور ما، هذا كل شيء

الفي: م م

آني: أعني، أنت كنت متزوجاً من قبل، تعرف كيف يمكن أن تصبح الأمور كنت حاراً جداً مع أليس في البداية.

قطع على.

داخلي - خلفية مسرح القاعة - ليلا

أليس، أليس، قائدة الفرقة تسير في جوانب المسرح الخفية وتترقب تكلم مختلف أنواع الناس، موسيقيين، ممثلين تقنيين، فتدور حول المكان منشطة بجوية، تلبس أليس رز «أدلاي» كبيراً، كما يفعل الذين حولها يسبح صوت كوميديان على المسرح في القاعة، تقاطعه بين الفترة والأخرى الأحاديث والتلهيل من الجمهور خارج الشاشة، تلف أليس لتخاطب اثنتين من النساء: هما أيضاً تلبسان رز «أدلاي»

أليس (تنظر إلى أسفل حيث حامل النوتات) سيدتي، سيكون عرضك مباشرة بعد هذا الرجل... حوالي عشرين دقيقة، شيء من هذا القبيل

سيدة أه شكراً.

يتحرك الفي إلى داخل الإطار خلف أليس ويرت على كتفها: تستدير لتواجهه.

الفي (يسعل): اعذرني... اعذرني، متى سأبدأ أنا؟

أليس (تنظر إلى أسفل حيث حامل النوتات): من أنت؟

الفي: الفي... الفي سبج أنا ممثل كوميدي

أليس: أه ممثل كوميدي، نعم أه، أوه... أنت التالي

الفي (يفرك يديه بصببة): ماذا تعنين بالتالي؟

أليس (ضاحكة) أوه... أعني إنك ستصعد مباشرة بعد هذا العرض (محتجاً): كلا لا يمكن أن يكون هذا لأنه هو كوميدي،

أليس: نعم.

الفي: إذا ما الذي تقولينه، أنت تضعين اثنين كوميديين متقابلين؟ أليس لم لا؟

الفي: كلا، أنا اسف، أنا لن أذهب - لا أستطيع... لا أريد الذهاب بعد ذلك الممثل الكوميدي

أليس: لا بأس في ذلك.

الفي: كلا لأنهم - إنهم يضحكون، لذلك (يبدأ بالضحك بعصبية) أنا - أنا - أنا أفضل أن لا أفعل. إذا كنت تسمحين، أنا أفضل -

أليس (مقاطعة إياه) هل تسترخي؟ من فضلك؟ إنهم سوف يجيبونك. أعرف ذلك.

أليسون والفي يتبادلان القبل على السرير. كتب متناثرة في كافة أرجاء الغرفة.

مدفأة غير مضادة في أحد الجدران. فجأة يتحرك الفي ويجلس على حافة السرير.

تنظر أليسون إليه.

الفي: هم، أنا أسف، لا أستطيع الاستمرار في هذا، لأنه - لا أستطيع أن أبعد عن ذهني، يا أليسون... إنه يمتلكني

أليسون: حسناً، لقد أخذ الأمر يتعني أحتاج إلى اهتمامك.

ينفض الفي من السرير ويأخذ بالسير مضطرباً حول الغرفة محمكاً يديه

الفي: إنه - ولكن إنه - إنه... شيء لا معنى له. لقد قاد السيارة متجاوزاً مخزن الكتب، وقد قال البوليس مستنجباً أنه كان جرحاً خارجياً

إذا - كيف يمكن لأوزوالد أن يطلق النار من زاويتين في وقت واحد؟ هذا لا معنى له

أليسون: الفي

يتوقف الفي برهة من الزمن عند حافة المدفأة، ثم يشد أحسابه ويبدأ في السير مرة ثانية.

الفي: أقول لك هذا، لم يكن مقترساً في إطلاق النار لدرجة تسمح له بإصابة هدف متحرك من هذا البعد ولكن...

(يتنهد) إذا كان هناك قاتل آخر - إنه - هذا هو الأمر!

يلف الفي عند قاعدة الموسيقى وعليها ورقة نوتة موسيقية بينما تنفض أليسون من السرير وتحضر علبة سيجار من فوق رف الكتب.

أليسون: لقد تجاوزنا هذا الأمر

الفي: إذا كانوا هم - هم أخرجوا الرصاص من تلك البندقية.

أليسون (تتحرك إلى الخلف نحو السرير وتشعل سيجارة) حسناً لا بأس، إذا ماذا تقول الآن؟ إن ك - ك - كل من - - على قائمة لجنة وارين له علاقة بهذه المؤامرة، صح؟

الفي: حسناً، لم لا؟

أليسون: نعم، إيرل وارن؟

الفي (يتحرك نحو السرير) هيه... يا عزيزتي، أنا لا أعرف إيرل وارن.

أليسون ليندون جونسون؟

الفي: (يسند إحدى ركبتيه على السرير ويحرك يديه: ل - ل - ليندون جونسون، ليندون جونسون رجل سياسة، تعلمين نوع الأخلاق التي يملكها هؤلاء الرجال؟ إنها كالمس الذي يتعب الطفل

أليسون: إذا الجميع مساهمون في هذه المؤامرة؟

الفي (يهز رأسه): تش

أليسون: الـ FBI الـ CIA وج - إيجار هوفر وشركات البترول والبنائين وعامل مرحاض الرجال في البيت الأبيض؟

يمسك الفي بكفك أليسون، ثم ينفض من السرير ويعود للسرير مرة أخرى.

الفي: أنا - أنا - أنا - أنا سوف أستلني عامل مرحاض الرجال.

أليسون: إنك تستخدم نظرية المؤامرة هذه كعذر لعدم الرغبة

بي.

الفي: آه، يا إلهي (ثم، مضطرباً الكاميرا) إنها على حق! لماذا رفضت

أليسون: يورتنسيتك؟ كانت - كانت. جميلة. كانت غريبة. كانت

حقيقية... نكية. (متنهداً) هل هي نكتة جروشو ماركس القديمة؟ بأنني - أنني سأ لا أرفع الانضمام إلى أي ناد يقبل أن يضم أمثالي كأعضاء

خارجي - منزل الضاحي - نهاري

تسمع أصوات الفي وأني عبر الجزء الخارجي لبنت الشاطئ في هامبتون والذي لوثته الريح باللون البني بينما يتابعان الكلام، تدخل الكاميرا إلى داخل البيت. يرفع الفي الكرسي محاولاً النقاظ مجموعة الكركند التي تزحف على البلاط. الصمون مغلقة على رف التجفيف وأكياس المشطريات من الأطعمة موضوعة على النضد هناك طاولة وكراسي قرب النخالة.

أني: الفي، لا تصاب بالعمية، الآن، رجاء.

الفي: أنظري، قلت لك إن هذا كان... خطأ أن أحضر شيئاً جيداً إلى المنزل

أني: توقف، لا تفعل... لا تفعل ذلك! هناك

تتابع الكركند تحركها على البلاط، تحمل أني مجدافاً خشبياً، تحاول دفعها بواسطته

الفي: حسناً من الأفضل ربما أن نستدعي البوليس.

أطلبني تسعة واحد واحد، أنها فرقة الكركند.

أني: تعال هيه يا في، إنها ليست سوى مخلوقات صغيرة، بحق لله.

الفي: إذا كانت صغيرة كما تقولين فالنقطها

أني: آه، حسناً، حسناً، لا بأس في ذلك. خذ.

تسقط المجداف، وترفع واحداً من الكركند من ذيله، تدفع به نحو الفي الذي يتراجع إلى الخلف مصاباً بالفتيان.

الفي: لا تعطيني إياها لا تفعل!

أني (بعصية) آوه، خذ، خذ

الفي (مشوراً) أنظري، أنظري، لقد زحف واحدة خلف النخالة.

سوف نجدها في سريرنا لولا

(يتقدمان باتجاه النخالة، يتحرك الفي بمحاذاة الحائط قدر المستطاع، بينما تغطي أني فمها وتضحك ضحكة هستيرية، وتدلي كركنداً أمام الفي لتفيلها). هلا تخرجين من هنا مع هذا الشيء؟ يا إلهي

أني: (تضحك، ناظرة إلى الكركند) التفتت!

الفي (ضاحكاً) تكلمي معه، أنت تتقنين لغة الكركند!

(يتحرك باتجاه الموقد ويزيح غطاء حلة كبيرة مليئة بالماء الساخن) هاهي، ضحيه في الحلة

أني (ضاحكاً): لا أستطيع، لا أستطيع وضعه في الحلة. لا أستطيع وضع

كائن حي في الماء الساخن

الفي (مقاطعاً) جيم، جيم؛ دعيني أفعل ذلك، ماذا - ماذا نعتقد أننا

فاعلان؟ هل سنأخذ إلى السيسما؟

تغطي أني الكركند لأفني فيأخذها بتوجس ويسقطه بحذر شديد في الحلة ويضع الغطاء مكانه.

أني (مقاطعاً) لا، لا، دعيني أفعل ذلك، ماذا - ماذا نعتقد أننا

فاعلان؟ هل سنأخذ إلى السيسما؟

الآن سوف يتفتت - (تصرخ) آ-آ-آه، حسناً.

الفي (مقاطعاً أني) حسناً إنه في الداخل من المؤكد أنه في الداخل!

أني: حسناً، حسناً.

تتحرك بسرعة عبر المطبخ وتلتقط كركنداً آخر. تضعه على النضد

وهي تنقسم، بينما يقف الفي بجانب الفلاحة محاولاً إبعادها عن الحائط.

الفي: أي، هنالك كركند كبير خلف الفلاحة. لا أستطيع إخراجها هذا الشيء، فقيل، ربما إذا وصعت صحناً صغيراً من مرق الزيدة وبه كسارة بنقد، فإنه سيركض إلى الناحية الثانية خارجاً، تعرفين ما أعني؟  
آني (مقاطعة): نعم، سوف أحضر كلاً... سوف أحضر كلاً... أحضر كاميريتي

الفي: تعرفين، أنا - أنا أعتقد... إذا استطعت زحزحة هذا الباب من مكانه... سوف نحصل على شرائح الكركند لأنها ليس لها أقدم.

لا تستطيع الركض.

تخرج آني من الغرفة لتحضر كاميريتا، بينما يلتقط الفي المجاذف. وفيما يحاول الهجوم على الكركند يكسر الصحنون والمصباح. ينحني مستنداً إلى الموض، حاملاً المجاذف، تنقف آني في العمر وتبدأ في التقاط الصور له.

آني عظيم: عظيم! (تصرخ) ليلنك الله!

(تصرخ) أووروه هذه... إل حسناً! حسناً! - إل - التقط هذا الكركند. احمله، من فضلك!

الفي: حسناً! حسناً! حسناً! حسناً! ماذا تعنين؟

هل ستلتقطين صوراً الآن؟

آني: سوف تصنع شيئاً عظيماً - الفي - لكن - الفي، سوف تكون رائعة... أووروه رائع!

الفي (يلتقط الكركند الذي وضعت آني على النضد سابقاً) حسناً، هنا! يا الهي، إنه شيء مقرف!

يسقط الفي الكركند على النضد ثانية ماثلاً لسانه ومحولاً وجهه إلى شكل مضحك.

آني: لا تكن غيباً. واحدة أخرى، يا الفي، من فضلك.

صورة أخرى (يرضع الفي ويلتقط الكركند مرة أخرى، بينما تلتقط آني صورة أخرى)

أوه، أوه، حسناً، حسناً!

خارجي - شاطئ المحيط - الغسق  
تلتقط الكاميرا لقطة بانورامية لأن في والفي وهما يسيران على الشاطئ.

الفي: إذا، حسن جداً، هذا ما أريد معرفته. - و - ما...

(يتنحرج) هل أنا حيك الأول الكبير؟

آني: أوه... كلا، كلا، كلا، كلا، كلا، أوه، أوه، كلا.

الفي: حسناً، إذا من كان هو؟

آني: حسناً لئلا، كان هنالك دينيس، من ثانوية شبيرو.

قطع على.

عودة الماضي - دينيس ينحني على سيارة - ليلا

خلفه صالة سينما تعرض فيلم «مارلين مونرو» والغير متلائمين» على لوحة الإعلانات. ينظر إلى ساعته بينما تتحرك الشابة آني إلى داخل الإطار وقد سرحت شعرها ترحبة فقير الفحل يقبلان بعضهم بسرعة، وينظران إلى بعضهما البعض ويتبتسمان.

صوت الفي (خارج الشاشة): دينيس لي حق، أوه، أوه، صبي من الحنطة ربما يقابلك أمام دار العرض السبت ليلا.

صوت آني: يا، يا الهي كان جديراً بأن ترى كيف كان شكلي آنذاك.

صوت الفي (خارج الشاشة، مضحك): أه، أستطيع أن أتخيل. - و - ربما زوجة رائد فضاء

صوت آني: ثم كان هناك جيري، المعتل.

قطع على

عودة إلى الماضي نحو الشقة ذات الحائط الأجرى - ليلا.

الشابان، آني وجيري يميلان على الحائط، لاملس جيري بيده ذراع آني الحار. آني والفي يسيران نحو الغرفة، ليراقبا الشابين آني التي تلبس جينزاً وقميصاً فضياً، ومعها جيري.

صوت الفي (مضاحكاً): انظري اليك، أنت - أنت - كنت ماهرة.

صوت آني: أبدو جميلة

صوت الفي: حسناً، أنت دائماً تدينين حسنة المظهر، ولكن ذلك الولد الذي معك...

جيري: التمثيل هو اكتشاف الروح - إنه شيء ديني جداً

أوه، مثل، أوه، نوع من تحرير الضمير أنه كالشعر المرئي.

الفي (مضحكاً): هل هو يمزج بهذا التحقيق.

آني الشابة (مضاحكاً): ضحكاً، أوه، صحيح، نعم أعتقد أنني أعرف تماماً ما تعنيه عندما تقول «دينني».

الفي (غير مصدق، مضطرباً، آني): هل تعرفين؟

آني (مازالت ترتبك): أوه، هيا، أعني لقد كنت صغيرة آنذاك.

الفي: هاي، كان ذلك العام الماضي. جيري: أنه يشبه لحظة التفكير في الموت. تعلمين كيف أشعر برغبة في الموت؟

آني الشابة: كلا، كيف؟

جيري: أود أن تعرفني الحيوانات البرية إلى قطعتين

صوت الفي: نقول: تأكل السناجب.

صوت آني: هاي اسمع ما أعنيه كان ممثلاً رديئاً وأنظر إليه، فهو حسن المظهر، وقد كان عاطفياً. أسمع، لا أعتقد أنك من يحبون العواطف كثير.

يتوقف جيري عن تمسيد ذراع آني ويترلق نحو الأرض، بينما ترفع هي قدمها نحو صدره

جيري: ألمسي قلبي... بقدمك

صوت الفي: أنا - أنا قد أصابك بالفيضان!

قطع على

خارجي - الشاطئ: عند الغسق.

الآن موعد غروب الشمس، الماء يعكس آخر شعاع للضوء. تتحرك الكاميرا فوق المشهد. تسمع أصوات الفي وآني البعيدة عن الشاشة

وهما يسيران، الكاميرا دائماً تسبقهما بخطوة.

آني: كان مثلاً.

الفي: حسناً، أنا - أنا أعتقد أنك منخططة إلى حد ما كوني جنت اليك.

آني (مضاحكاً): أوه، أحقاً، حسناً، لا - دي - دي -

الفي: لا - دي - دي - لو أنني - لو أي واحد قال لي إنني سوف أخرج مع فتاة تستخدم مثل هذه التعبيرات مثلاً لا - دي - دي -

آني: أه، هذا صحيح، إنك أنت حقيقة تحب هؤلاء النساء النيويوركيات.

الفي: حسناً، كلا... ليس بالضبط، ليس فقط

آني: أه، أنا أقول كذلك. أنت تزوجت -

## قسط علي

داخلي شقة. مدينة نيويورك - ليلا  
حظة كوتيل قائمة. الغرف مزججة بالضباب بينما باقي وروين  
يشقان طريقهما بين الناس. نادل، يحمل صينية، يسير ويتجاوزهما.  
يقرب باقي منه ليتناول كأسا، تتجاوزهما وروين وتأخذ الكأس من  
الصينية قبله هناك محادثات منخفضة كثيرة في الخلفية  
آني (خارج الشاشة) - اثنان منهم  
روين- هناك هنري دروك - أستاذ كرسي في التاريخ، جامعة  
برستون.

أوه، الرجل القصير هو ميرشل كامبنسكي أستاذ كرسي في الفلسفة،  
جامعة كورنيل.  
الفي: نعم كرسيان زيادة وسجصاصان على مجموعة لغرفة المائدة.  
روين: لماذا أنت عدائي إلي هذا الحد؟  
الفي (متنبها) لأنني أريد أن أشاهد فريق «التيكس» على التليفزيون.  
روين (تتفكر دشا): هل هذا بول جودمان؟ كلا. وأرجو أن تكون لطيفا  
مع مصييفا لأنه سينشر كتابي مرحبا بادوج؛ دوجلاس يات.  
«شخص كره» - حرفة بالية، آلة تسجيل للمعلومات ودكان لبوع  
العواطف»

يتحركان عبر الغرف، تحمل وروين شرابا في يد وذراعها متأبطة ذراع  
الفي: والجميع تدور حولهما  
الفي (يأخذ به وروين): لقد تعبت من قضاء أسبابت أحاول فيها صنع  
تكهات رائقة مع أناس يعملون من أجل الدينرتاري (٢).  
روين: إنه تناول لوجهات النظر.  
الفي آه، حقا، سمعت أن وجهات النظر المتعارضة كثيرا ما تندمج  
لتكون نوعا من الاسهل الفكري.

روين: لا داعي للسخرية - هؤلاء أصدقاء، اتفقا؟  
داخلي - غرفة نوم

يجلس باقي على حافة السرير يتابع مباراة «فريق التيكس» على  
التليفزيون  
المذيع (خارج الشاشة) فرسان كلفلاند يخسرون أمام فريق التيكس  
النويوريكي

تدخل وروين إلى الغرفة وتصفق الباب.  
روين أنت هنا. هناك أناس في الخارج.  
الفي: هاي، لن تصدق ذلك منذ دقيقتين، كان فريق التيكس متفوقا  
بأربع عشرة نقطة، والآن...  
روين (يتنحى) أنهم الآن يسبقون بتفعلتين.  
الفي: ما المذهل في مجموعة من ضخام الأجساد يحاولون  
إحبال كرة في طارة؟

الفي (ينظر نحو وروين): المذهل في الموضوع كونه جسديا.  
أعلمين، هناك صفة لدى المثقفين إنهم يحاولون إثبات الرأي القائل  
إنك قد تكونين ذكية للغاية، ولكنك لا تدوين ما يدور حولك. ولكن من  
ناحية ثانية...

(يتنحى) الجسد لا يكتب كما - كما نحن نعرف.  
يقرب باقي ويشد وروين إلى أسفل على السرير. يقبلها ثم يتحرك إلى  
أعلى السرير.  
روين: توقف عن التمثيل.

تجلس على حافة السرير. تنظر إلى أسفل نحو باقي الممدد.  
الفي كلا، سوف يكون رائعا! سوف يكون رائعا. لا - لأن كل حملة  
الذكورة هؤلاء موجودون هناك، كما تعلمين كان... يبحثون في  
نماذج التفريب، بينما تجلس نحن هنا بهدوء نكر صفونا.  
يشد وروين بإتجاهها، يغارها بينما تبعد هي نفسها عنه  
روين: باقي لا تفعل ذلك! إنك تستخدم الجنس لتعبر عن عدايتك  
الفي: لماذا - لماذا تحاولين رائعا تخلص دوافعي الحيوانية في  
تصنيفات التحليل النفسي؟  
(يتنحى) ويحس صديقتها جانبا...

روين (تشد نفسها بعيدا مرة ثانية) في الخارج هناك أشخاص من  
مجلة النيويوركر يا إلهي! ماذا سيفعلون؟  
تنهض وتتصلع من صديقتها. تستدير وتتحرك باتجاه الباب.  
داخلي - شقة - ليلا

روين وباقي في السرير. الغرفة مظلمة. في الخارج تسمع صفارة إنذار  
روين: أوه، أنا أسمع!  
الفي لا تنزعجي!  
روين: للجنة! كنت قد اقترعت جدا.

تنهض نحو نور السرير بجانبها وتضيقه يستدير باقي نحوها  
الفي (يومي): يا إلهي، ليلة البارحة كان شخصا يزعم بزمور سيارته.  
أعني أن المدينة لا يمكن أن تغفل. تعلمين، ماذا - ماذا ستفعلن،  
تطلبين منهم إغلاق المطار أيضا؟ تلغى الرحلات الجوية حتى نتمكن  
من ممارسة الجنس؟  
روين (تحاول الوصول إلى نظارتها على الطاولة الليلية) أنا عصبية  
جدا.

أحتاج إلي؟ اليوم - محلي النفسي يقول أنه يتوجب علي أن أسكن في  
الريف وليس في نيويورك

الفي: حسنا، لا أستطيع الكذب - لا نستطيع مناقشة هذا الموضوع كل  
الوقت. الريف يجعلني عصبيا. هناك... تجدني جذب الليل وهو - هو  
هادئ... ليس هناك مكان للسير بعد الغذاء و... أوه، هناك الشاشات  
حيث الفراشات الميتة خلفها، و... أوه، وقد تكون عندك عائلة ما  
نسوز عندك ديك وتيري -

روين (مقاطعة): حسنا، حسنا، محلي النفسي يعتقد أنني عصبية جدا.  
أين الغالبوم الملعون.

تبحث حول الأرضية دون هدف عن الغالبوم، ثم تعود إلى السرير.  
الفي: هاي، تعالي، يسود الهدوء الآن: نستطيع - نستطيع البدء مرة  
ثانية.

روين لا أستطيع.  
الفي: ماذا -

روين رأسي ينض بشفة.

الفي: أوه، أنت مصابة بصاع؟

روين: عندي صراع

الفي: شيء سمين.

روين: أسوأك والأشباح

الفي: يا إلهي!

يبدأ في الضهوض من السرير.

روين: إلي أين أنت ذاهب؟



#### داخلي - الزومعة

بعد أن يرتدي اللبي ملبسه يضع الأشياء في حقيبة الألباء. إحدى ركبتيه على المقعد وظهره ناحية المدخل. تسير أنى باتجاه المدخل مرتدية ملابس الخروج وتحمل حقيبة اللبي خاصتها على كتفها عندما ترى اللبي تقف وتسد.

أنى: مرحبا. مرحبا.

اللبي (ينظر خلف كتفه): مرحبا. أوه، مرحبا. مرحبا.

أنى (يدها متشابكتان أمامها تبسم) حسناً إلى اللقاء تصدق وتنتج إلى الخلف ببطء نحو الباب.

اللبي (يتنحنح) أنت - أنت تلعبين... بشكل جيد جداً.

أنى: أوه، نعم؟ وكذلك أنت أوه، يا إلهي، ياله - (تحدث أصوات وتضحك) يا له من كلام أبله صحيح؟ أعني، أنت تقولها، وأنت تلعب جيداً، ومباشرة... عليّ أن أقول حسناً. أوه، أوه... يا إلهي، أنى.

(تومئ بيدها) حسناً... أوه، حسناً. لا - دي - دا، لا - دي - دا، لا - لا.

تستدير وتتحرك باتجاه الباب

اللبي (مازال ينظر من فوق كتفه) أوه، أنت - أنت ترعبين في توصيلة؟ أنى (تستدير وتضع سيارتها فوق كتفها). أوه، لماذا - أوه - أنا أنت معك سيارة؟

اللبي، كلا... أنا... كنت سأخذ تاكسي

أنى (تضحك) أوه، كلا، أنا أملك سيارة

اللبي: عندك سيارة؟ (تبسم أنى، ويدها متشابكتان أمامها) إذا... (يتنحنح) لا أفهم لماذا... إذا كانت لديك سيارة، إذا - إذا لما - ولماذا قلت «أريد سيارة»... وكأنت ترعبين في الحصول على توصيلة؟

أنى: لا أريد... (ضاحكة) لا أريد... غريب لا أندري، عندي... أنا أر-

اللبي سوف أخذ حماماً آخر من سلسلة حمامات الماء الحار.

خارجي - غرفة دواليب الرجال في نادي اللبي  
روب واللبي يحملان مضارب تنس، يخرجان من غرفة الدواليب نحو الباحة. إنهما يرتديان ملابس التنس البيضاء يسيران باتجاه الساحة الداخلية

روب: ماكس، ضربي الأولى سوف ترسلك إلى الحمامات -

اللبي: صحيح، إذا لا - لنعد إلى ماكننا نحفه، فقل الريف في التخلف عن مدينة نيويورك هو - هو مضار للسامية.

روب: ماكس المدينة مضطربة جداً.

اللبي: ولكن لا - أنا لست بصدد بحث السياسة أو الاقتصاد. هذا أمر غير ضروري

روب: كلا، كلا، كلا، ماكس، هذا مخرج مناسب. كلما اختلفت مع جماعة ما فهو بسبب معاداة السامية

اللبي: ألا ترى؟ كل أنحاء البلاد تنظر إلى نيويورك وكأنها - كأنها جناح يساري شومي، يهودي، لوطي من الإباحيين.

أنا أفكر بأمورنا بهذه الطريقة، أحياناً، وأنا - أنا أسكن هنا روب: ماكس، لو كنا نعيش في كاليفورنيا، كان باستطاعتنا اللعب يومياً في الخارج، في الشمس.

اللبي الشمس مشرقة لك. كل ما اعتبره أملك جيداً فهو سوي.

الشمس، الحلبي، اللحماء، الكلية...

داخلي - ملعب اللبي

أنى وجانيت، في ثوب التنس الأبيض، تقفان في الملعب تحلمان مضارب التنس والكرات. إنهما تتحدثان وتقهقهان.

أنى (ضاحكة) أعرف، ولكن أوه - ها قد حضر. حسناً.

روب واللبي يدخلان إلى الملعب ويسيران باتجاه الإمرأتين. روب يقبل جانيت ويقوم بالتعارف.

روب: تعرفين اللبي؟

جانيت: أوه، مرحبا، اللبي.

أنى (مخاطبة روب) كيف حاله؟

روب (مخاطبة اللبي) أنت تعرف أنى؟

جانيت: أنا ألفة. هذه أنى هول

اللبي، مرحبا.

أنى، مرحبا.

أنى واللبي يتصافحان.

جانيت (ضاحكة) اللبي.

روب (متحمساً لبداً): من يلعب مع من هنا؟ اللبي، حسناً، أوه... أنا وأنت ضدّهما؟

أنى (مقاطعة اللبي): حسناً... إذا... أنا لا أستطيع اللعب جيداً كما تعلم. جانيت (ضاحكة): لقد أخذت أربعة دروس.

بينما كانت المجموعة تضحك وتحدث، وتتقاسم الملعب - يتحرك روب وأنى إلى الناحية الأخرى من الشبكة. اللبي وجانيت يقفان حوث هما

يبدآن في اللعب لعبة ثنائية مشتركة. كل منهما يأخذ دوره ويلعبان جيداً. بعد وقت خلال اللعب، تأخذ أنى في مخاطبة روب، ثم تستدير لتري كرة أتية باتجاهها.

اللبي (يعيد الكرة المتعثرة) يا إلهي!

... - - هذا... معي هذه الفولسفاكن في الخارج .  
 (ضاحكة تومس باتجاه الباب) كم أنا غبية. هل ترغب في توصيلي؟  
 الفني (يقفل سحاب حقيبتها) طبعاً. آي - آي - أي طريق تذهبين؟  
 أني أنا؟ أوه، وسط المدينة؟  
 الفني. وسط. أنا - أنا - ناهب خارج المدينة.  
 أني (ضاحكة) أوه، حسناً، وأنا ناهبة، أيضاً، أطراف المدينة.  
 الفني أوه، حسناً، لقد قلت إنك ناهبة لـ وسط المدينة  
 أني نعم، حسناً أنا ناهبة، ولكن أنا...  
 يلتقط الفني حقيبتها ويتحرك باتجاه الباب. بينما يدور حقيبتها حوله  
 تضرب يد مضرب أني بين ساقيها  
 الفني (ضاحكا) آسف جدا  
 أني (ضاحكة) أعني، أستطيع الذهاب إلى أطراف المدينة، أيضاً - أنا  
 أسكن في أطراف المدينة... ولكن... أوه، ما الأمر بحق الجحيم، أعني،  
 سوف يكون شيئاً لطيفاً أن أحصل على صحيفة حلوة، كما تعلم،  
 أعني، أكره أن أسوق السيارة وحيدة  
 الفني (يخرج أموالاً) نعم.  
 يخرجان من الباب.  
 خارجي - شارع نيويورك - نهاري  
 أني والفني في سيارة الفولسفاكن، فيما تنطلق أني بسرعة في أحد  
 شوارع المدينة قرب نهر إيست (E).  
 الفني إذا منذ متى تعرفين أنت جانيت؟ من أين تعرفت عليها؟  
 أني (ضاحكة) أوه، أنا معها في صف التمثيل  
 الفني أوه - أنت مثقلة.  
 أني، حسناً، أنا أعلم في الإعلانات، نوع من تدخل بسرعة إلى  
 شارع خاطئ، السيارات تهرب مبتعدة عن طريقها.  
 ينفخ بوق سيارة.  
 الفني: أنا، أوه... حسناً، أنت لست من نيويورك، أليس كذلك؟  
 أني: كلا من شيوا (قولز) ه.  
 الفني. بالضبط! (الطقة صمت) أين؟  
 أني: ويسكونسن.  
 الفني (أهيراً يتجارب) أوه، أنت تقوين -  
 أني أوه، لا تخاف. أنا أقود جيد جداً.  
 (تتحرك سيارة مقترية من الفولسفاكن، تكاد تصدمها. تدور أني بعيداً  
 في اللحظة الأخيرة)  
 - إنه سائق ماهر.  
 (يحك الفني رأسه بعصبية، محملاً خارج الشباك بينما تسرع أني  
 متابعة طريقها)  
 إذا اسم - أنت، تريد بعض اللبان، على أي حال؟  
 تنظر أني إلى جانبها، باحثة عن اللبان.  
 الفني كلا، كلا شكراً، هاي، لا تفعلي -  
 أني: حسناً، أي هي؟ أنا -  
 الفني: كلا، كلا، كلا، أنت فقط... فقط انتهبي لمسارها.  
 سوف أحضرها أنا لك -  
 اني حسناً.  
 يبدأ الاثنان يبحثان في دفتريهما. ينظر الفني إلى أعلى ليبري مقدمة  
 شاحنة أمام الشباك الأمامي لسيارة أني. تستدير بسرعة في الوقت

المناسب  
 الفني - من أجليك.  
 أني، حسناً، هذا حسن.  
 يتابع الفني البحث عن اللبان بينما تدخل أني بسرعة عبر شوارع  
 المدينة.  
 أني: حسناً.  
 الفني: سوف أحضر لك قطعة.  
 أني: نعم... ماذا، أسمع - هل تقود سيارة؟  
 الفني: هل أقود؟ أوه، كلا، لدي - لدي مشكلة في القيادة.  
 أني: أوه، هل لديك فعلاً؟  
 الفني: نعم، لدي، أوه، عندي رخصة ولكن عندي كمية كبيرة من  
 العدوانية.  
 أني: أوه، حسناً.  
 الفني: سيارة حلوة.  
 أني (يشيء من السرعة) هوه؟  
 الفني: تحافظين على هندامها. (يخرج سندويشة أكلت نصفها من  
 شطقتها) هل أستطيع أن أسألك، هل هذه - هل هذه سندويشة؟  
 أني: هوه؟ أوه، طبعاً.  
 خارجي - الشوارع - نهاري  
 السيارات تصطف على جانبي الشارع، بينما تدور الفولسفاكن حول  
 الزاوية.  
 أني: أنا أسكن هنا. أوه يا إلهي! انظر! هناك فسحة لإيقاف سيارتي!  
 فيما ترسل الفرامل صوتاً حاداً تدور أني الفولسفاكن مباشرة نحو  
 فسحة الوقوف. يطلع الفني من فوق كنفه فيما هو يغادر السيارة.  
 الفني: لا بأس بهذا، أنت... نحن - نحن نستطيع السور نحو المنعطف  
 من هنا  
 أني: لا تحاول أن تمزح.  
 الفني: تريدين أدوات الجنس خاصتك؟  
 أني: هوه؟ أوه... نعم.  
 الفني: تريدين أمعتك؟ هناك.  
 يمد الفني يده إلى خلف السيارة ويأخذ أدوات الجنس. ثم يناولها  
 أغراضها. يهرع الناس في الشارع  
 أني (ضاحكة): نعم، شكراً، شكراً جزئياً، حسناً...  
 الفني (ممتهداً): حسناً، شكراً، شكراً لك، إنك لاجبة تنس ماهرة.  
 أني (ضاحكة) أوه.  
 يصافح الفني أني.  
 الفني: إنك أسوأ سائقة سيارة رأيته في حياتي...  
 وهنا يتضمن أي مكان... الأسوأ... أوروبا... المتحدة، أي مكان...  
 آسيا  
 أني (ضاحكة): نعم  
 الفني: وأحب ما تلبسينه.  
 يمسك الفني بربطة العنق التي تضعها حول عنقه.  
 أني: أوه، هل تحبها فعلاً؟ نعم؟ أوه، حسناً، أنه أوه... هذا إيه... هذه  
 الربطة هدية من الجدة هول.  
 تفك أني زرار الربطة  
 الفني: من؟ الجدة. الجدة هول؟

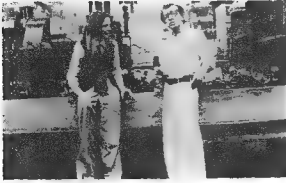
آني (ضاحكة وهازئة رأسها) نعم جدتي  
 الفني : أنت حبيبة - ما أنت يا فتاة - ماذا فعلت، هل ترعرت في  
 إحدى لوحات  
 «نورمان روكويل» (٦)  
 آني (ضاحكة) نعم، أعرف ذلك  
 الفني: جدتك!  
 آني أعرف، إنه شيء مخيف، أليس كذلك؟  
 الفني يا إلهي، جد - جدتي... لـ... لم تعلمي هدايا - كما تعلمين. كانت  
 - كانت متشفة بأن تنصّب من الكوساك.  
 آني (ضاحكة) حسنا...  
 الفني حسنا... شكراً مرة ثانية.  
 آني أوه، حسنا، حسنا  
 الفني: سوف أراك.  
 آني: (مقاطعة، تومس) هاي، حسنا، اسمع... هاي، تريد أن تصعد، أوه...  
 وتتناول كأساً من النبيذ وشيفاً ما، أو، كلا، قد تكون متأخرة أو أي أمر  
 آخر...  
 الفني كلا، كلا، سيكون هذا شيئاً لطيفاً أنا لا أمانع، بالتأكيد  
 آني: أنت متأكد؟  
 الفني (مقاطعة) كلا لدي وقت  
 آني حسنا.  
 الفني: مؤدب، أنا لا... أنا لا شيء لدي، أوه، لا شيء إلا أن يحل موعد  
 الحفل النفسي.  
 يتحركان باتجاه المبنى حيث شقة آني.  
 آني أوه، أنت تقابل مطلاً نفسياً.  
 الفني: ن - ن - نعم فقط منذ خمسة عشر عاماً  
 الفني خمسة عشر عاماً؟  
 الفني نعم، أوه، سوف أعطيه فرصة سنة أخرى وبعد ذلك سوف أذهب  
 إلى لودرز (٧).  
 آني خمسة عشر - أوه، هل هذا صحيح، إنك... نعم، حقاً؟  
 داخلي - شقة آني.  
 يقف الفني وينظر حول الشقة - هناك كثير من الكتب والصور  
 الموضوعة في أطر على الحائط الأبيض خارج النافذة هناك سطحية.  
 يلتقط نسخة من كتاب «أرهوت» للكانتة سيلفيا، بينما تخرج آني من  
 المطبخ تعمل كأسين تناولهما لألفي.  
 الفني: سيلفيا بلاتيني.  
 آني: م - م - م.  
 الفني: شاعرة لذينة أسيء تفسير انتحارها إذ اعتبرت رومانتيكية.  
 بعقلية فتاة الجامعة.  
 آني: أه صحيح  
 الفني: أوه، أسف.  
 آني: صحيح، حسنا، لا أدري، أعني، أوه، بعض أشعارها تبدو - حسنة  
 الصنع، كما تعلم.  
 الفني: حسنة الصنع؟  
 آني: حسنة الصنع، نعم.  
 الفني: أوه، أكره أن أقول لك، نحن الآن في ألف وتسعمائة وخمس  
 وسبعين، تعریفون أن «حسنة الصنع» انتهى عهدها، كما أريد أن أقول،

عند منتصف القرن.  
 (تضحك آني) لمن - لمن - لمن هذه الصور على الحائط؟  
 آني (تتحرك نحو الصور) أوه... أوه، حسنا، ترى الآن الآن... أوه، هذا  
 والدي، هذا والدي - وهذا... أخي، دوان.  
 الفني: دوان؟  
 آني (تثني) نعم، صحيح، دوان - وهناك جدتي هول، وذاك سادي.  
 الفني: حسنا، ومن هو سادي؟  
 آني: سادي؟ أوه، حسنا، سادي...  
 (ضاحكة) سادي قابل جدتي من خلال، أوه، من خلال أعم جدتي  
 جورج، أوه جورج كان محبباً جداً، كما تعلم كان مصاباً بذلك الشيء.  
 ما هو ذلك الشيء الذي أنت، أوه، حيث أنت، أوه، حيث أنت، أوه، تسقط  
 نانسا في منتصف جملة ما، تعلم ما هو؟ أوه...  
 الفني أوه، الفخار (٩).  
 آني: الفخار، صحيح، صحيح، صحيح وعلى أي حال، وعلى...  
 (ضاحكة) جورج، أوه، ذهب إلى الاتحاد، كما ترى، ليحصل على ديكه  
 الرومي المماني - لا، لأنه، أوه، الاتحاد نانسا يعطي «جورج» هذا  
 الديك الرومي الكبير في عيد الميلاد لأنه كان...  
 (تشرح آني بأصابعها إلى ناحيتين من رأسها موضحة أن جورج كان  
 مجنوناً) أصيب بصدمة من جراء فتيلة، تعرف ما أعني، في الحرب  
 العالمية الأولى.  
 (تضحك ضحكة هستيرية، وتفتح باب دولا ب وتخرج زجاجة  
 نبيذ) على أي حال، هكذا، هكذا.  
 (تضحك أثناء الكلام) جورج يقف في الصف، أوه بعد ثانية فقط، أوه،  
 من حصوله على الديك الرومي المماني، ولكن ما يحصل، يسقط نانسا  
 ولا يستطيع من ذلك، وهكذا، هكذا...  
 (ضاحكة) هكذا، مات...  
 (ضاحكة) مات، نعم، أوه يا إلهي، حسنا، شيء مخيف، هوه، لنقول  
 ذلك؟ أعني، أن هذا لسوء حظ أكويد.  
 تفتح آني زجاجة النبيذ، صامطة الآن بعد خطبتها.  
 الفني: حسنا، إنها قصة عظيمة، مع ذلك، أعني، أنا... أنا.  
 إنها فعلاً رسمت مسار يومي، هاي أعتقد أنه علي مفادرة هذا المكان  
 إلى الخارج، تعلمين، لأنني أعتقد أنني متطلة، كما تعلمين.  
 آني (ضاحكة) أوه، حقاً، أوه، حسنا... أوه، ربما، أوه، ربما، نعم،  
 أوه...  
 الفني: و... أوه، صحيح، أوه... أوه، كما تعلمين.  
 آني: أنا - أنا - أنا...  
 يخرجان نحو السطحية، الفني ما زال يحمل الكؤوس، وآني تحمل  
 النبيذ. يقفان أمام الحاجز تسكب آني النبيذ في الكؤوس المحملة.  
 آني: حسناً، أعني، ليس عليك أن تفعل، كما تعلم  
 الفني: كلا: أنا أعرف، ولكن... أنت تعلمين، أنا مبتل بالعرق وكل  
 شيء.  
 آني: حسناً، ألم تأخذ... أوه... أوه، دوشاً في النادي؟  
 الفني: لنأ؟ كلا، كلا، لأنني لا أستحم في مكان عام.  
 آني (ضاحكة) لم لا؟  
 الفني: لأنني لا أحب التعري أمام رجل آخر، تعلمين - إنها، أوه...  
 آني (ضاحكة) أوه، فهمت، فهمت.

الفي تعلمين، لا أحب أن أظهر جسدي أمام رجل من نفس نوعي  
 أنا نعم أوه نعم نعم، فهمت. أعتمد -  
 الفي لا، لا. لا يمكن أن أعرف ما الذي سيحدث  
 أي (ترشف) نبيذها وتضحك) خمسة عشر عاماً - هاهـ  
 الفي خمسة عشر عاماً، نعم  
 أي نعم، أوه، ليباركك الرب  
 يرمعان كأسهما معاً ليشربا نخباً.  
 الفي ليباركك الرب  
 أي (ضاحكة) حسناً، أوه...  
 (تتوقف) أنت الذي كانت جدتي هول مستدعه يهودي حقيقي.  
 الفي (يتنحرج) أوه، شكرًا.  
 أي (مبتسمة) نعم، حسناً... أنت - هي تكرة اليهود. إنها تعتقد أنهم لا  
 يفسلون سوى جمع المال، ولكن دعني أقول لك، أعني، إنها ذلك  
 الشخص، نعم، إن هي فلت أنا أقول لك  
 الفي (مشيرة إلى الشقة بعد توقف قصير)، إذا، هل أنت التي قمت  
 بتصوير هذه الصور هناك أم ماذا؟  
 أي (تومئ برأسها، يدها على روكها)، نعم، نعم، أفعل ذلك على سبيل  
 الهواية، كما تعلم (تبرز أفكارها على الشاشة وهي تتكلم)، أنا أصور  
 على سبيل الهواية  
 (اسمعي - يا له من غبي)  
 الفي إنها، إنها... إنها رائعة، كما تعلمين ذات... ذات... أوه... مستوى.  
 (ويذكره ففعل أفكار الفي: أنت فتاة رائعة المظهر)  
 أي حسناً، أنا، أنا - أنا أنوي - أنا أنوي أن ألتحق بدورة جادة في  
 التصوير الفوتوغرافي.  
 (مرة ثانية تبرز أفكار أي: ربما يعتقد أنني يو يو.)  
 الفي التصوير الفوتوغرافي شيء متعب، لأنه كما تعلمين، إنه - إنه  
 شكل جديد من الفنون، وأيضاً أوه، مجموعة من المعايير الجمالية لم  
 تخرج بعد إلى الوجود.  
 (أفكار الفي: اتصال كيف تبدو عارية؟)  
 أي: معايير جمالية؟ تعني، إذا ما كانت صورة جيدة أم لا؟  
 (أنا لست مساوية له في الذكاء لتتوقف هنا.)  
 الفي: لا - يدخل الوسيط كحالة من الشكل الفني نفسه. هذا -  
 (لا أدري ماذا أقول إنها تخص أنني سطحي).  
 أي: حسناً، حسناً... بالنسبة لي - أنا... أعني، إنها - إنها - إنها  
 كلها غريبة، كما تعلم. أعني، أنا فقط أحاول أن أوه، أحسها كما تعلم  
 أحاول أن أحسها ولا أفكر بها كثيراً  
 (يا إلهي، أتمنى أن لا أكتشف أنه غبي مثل الآخرين).  
 الفي: مع ذلك، مع ذلك نحن - أنت تحتاجين إلى مجموعة من الفطوط  
 الإرشادية الجمالية لكي تضعيهما في رؤية اجتماعية، على ما أعتمد  
 (يا إلهي، يبدو صوتي كصوت راديو (FM) وقد استرخي.  
 يصمتان برهة من الزمن، يحلمان كؤوس النبيذ ويرششان.  
 يسمع صوت حركة المرور البعيد على السطحية. أي، تضحك، تتكلم  
 أولاً  
 أي: حسناً، أنا لا أعرف، أعني، أعتمد أنك ربما تكون قد تأخرت، هوه؟  
 الفي: هل تعلمين، علي أن أصل إلى هناك وأبدأ التحبب بسرعة...  
 وإلا أنا - هاهي. حسناً، هل أنت مشغولة الجمعة مساء؟

أي أنا؟ أوه، (ضاحكة) كلا.  
 الفي (يضع يده على جبهته) أوه، أنا آسف، انتظري دقيقة، عندي ما  
 أقوله، حسناً، ماذا عن مساء السبت؟  
 أي (تومئ برأسها) أوه، لا شيء، لا شيء - لا، لا.  
 الفي: أوه، أنت... أنت متشرة جداً، كما يبدو لي.  
 أي (ضاحكة) أعرف  
 الفي: تعال، يا ولد، هيا هيا الشاب ماذا عندك؟ عندك طماقون؟  
 أي: حسناً، أعني، أنا أقابل العديد من... الأغبياء، كما تعلم -  
 الفي: نعم؟ أنا أيضاً أقابل العديد من الأغبياء  
 أي (مقاطعة) - ما أعني؟  
 الفي: أعتمد أن هذا، أوه -  
 أي (مقاطعة) ولكنني أفكر في الحصول على بعض القطط، كما تعلم،  
 وعندك ذلك هم... أوه، أنتظر ثانية - أوه، كلا، كلا، أعني (ضاحكة) أوه،  
 نسيته! كلا، مساء سوف - (تضحك) سوف أغني نعم  
 الفي: سوف تغنين؟ هل تغنين؟ حسناً، كلا، إنه ليس كذلك.  
 أي: حسناً، كلا، إنه ليس كذلك.  
 الفي (مقاطعة) لا تزعجين؟  
 أي (مقاطعة) هذه محاولتي الأولى  
 الفي: أوه حقاً؟ أين؟ أريد أن أتي.  
 (ضاحكة) أوه كلا، كلا، كلا، كلا، أنا مهتم بذلك  
 أي (ضاحكة) أوه، كلا - أعني، إنني أجرى فقط نوعاً من الاختبار  
 الغنائي في النادي، أنا لا -  
 الفي (مقاطعة) كلا، لتساعدني  
 أي (مقاطعة) - إنها محاولتي الأولى.  
 الفي: لا بأس في ذلك، لأنني أعرف تماماً ماذا يعني هذا - اسمعي -  
 أي (مقاطعة) نعم.  
 الفي (مقاطعة) - سوف تحبين النوادي الليلية، إنها فعلاً مسلية جداً.  
 داخلي - نادي ليلي - ليلاً  
 تغني أي في منتصف خشية المسرح وأمامها مكبر للصوت، وعازف  
 بيانو خلفها، ضوء ساطع مسلط عليها - باقي النادي مظلم  
 هناك الأصوات والحركات النموذجية لجمهور ناد ليلي. مصادات  
 خافتة، دخان يتصاعد، كؤوس مكسورة. أزيز مكبرات الصوت، كراسي  
 تتحرك، نوافل يدورون بالصواني، رنين هاتف بينما أي تغني «كان  
 يجب أن تكون أنت»  
 خارجي - شارع في المدينة - ليلاً  
 الفي وأني يسيران بسرعة على الممر الجانبية.  
 أي: كنت سيقلة للعباية، أنا خجلة جداً لا أستطيع الغناء.  
 الفي: أوه، اسمعي، الجمهور كان متعلماً بعض الشيء.  
 أي: ماذا تعني بمتعلم بعض الشيء؟ أوه، يا إلهي، أعني، أنهم كرهوني.  
 الفي: لا، لم يفعلوا. تملكين صوتاً رائعاً.  
 أي: كلا، أنا سوف أعزّل!  
 الفي: لا، أنا لن أدعك تفعلين. تملكين صوتاً عظيماً  
 أي: حقاً، هل تعتقد ذلك حقاً؟  
 الفي: نعم!  
 أي: نعم؟  
 الفي: إنه مخيف.





أني كلا (تستدير وتنظر نحو علي، ثم تصحك) أنت أصبحت خطاماً؟  
 الفني: حقاً أعني ذلك. أنا - أنا إن أعزف البيانو مرة ثانية.  
 أني (تشعل لشفافة وتصحك) أنت حقاً مجنون. لا أدري؛ هل حقاً  
 أعتقد أنها كانت جيدة؟ أخيراً  
 الفني: جيدة؟ لقد كنت -

أني (مقاطعة): كلا  
 الفني: كلا، لقد كان هذا أكثر الأمور إمتاعاً. أنا لا أمزح.  
 أني (ضاحكة): هاك، هل تريد قليلاً منه؟  
 الفني: كلا، كلا، أنا - أنا - أنا، أوه، أنا لا أستخدم حيواناً أساسية  
 للهولوسة لأنني أخذت نفسي منذ خمس سنوات في إحدى الحفلات و-  
 أي نعم؟  
 الفني: - حاولت أن أرفع سروالي فوق رأسي..

(تضحك أني) - وأني  
 أني: أوه، لا أعرف، أنا حقاً لا أعرف. أنا لا أفعل ذلك بشكل دائم، كما  
 تعلم، مجرد نوع من، ما... يريحي في البداية.  
 الفني: م - هم. (يدفع نفسه إلى أعلى في السور ويظهر إلى أسفل نحو  
 أني) إن تصدقي هذا، ولكن -  
 أني: ماذا؟ ماذا؟

داخلي - مخزن لبيع الكتب - نهاري  
 أني والفني يتصفحان الكتب في مخزن مزدهم لبيع الكتب.  
 يحمل الفني كتابين، «الموت والفكر الغريب» و «إنكار الموت»، يتحرك  
 حيث أني تبحث بدورها.

الفني: هاي؟  
 أني: هم م؟  
 الفني: أنا - أنا - أنا سوف أشتري لك هذه الكتب، أنا أعتقد لأنني أنا -  
 أنا أعتقد أنك عليك قرامتها. تعلمين، بدلاً من ذلك الكتاب عن القطعة  
 أني (تنتظر إلى الكتب التي يحملها الفني): هذه هي، أوه.  
 (ضاحكة) هذه نوعية جيدة جداً  
 الفني: نعم، لأنني أنا - أنا، كما تعلمين، أنا، أنا سيطر علي - علي،  
 الموت، أعتقد. كبير -

أنني (مقاطعة): نعم؟  
 الفني: - هذا الموضوع كبير بالنسبة لي، نعم.  
 أني: نعم؟  
 يتحركان باتجاه الطابور أمام المحاسب.  
 الفني (يومي): لدي وجهة نظر متشائمة في الحياة يجب أن تعرفي هذا

أني (مقاطعة): نعم، هل تعلم؟ أنا لم أأخذ أي درس. كذلك يقفان في  
 منتصف الممر الجانبي، يدير الفني أني لتصبح مواجهة له.

الفني: هاي، اسمعي اسمعي  
 أني: ماذا؟  
 الفني: اعطني قبلة  
 أني: حقاً؟

الفني: نعم، ولم لا، لأننا حتماً سنذهب بعد ذلك إلى المنزل. أليس كذلك؟  
 أني: نعم.  
 الفني: و - أوه - سوف يكون هناك كل هذا التوتر. تعلمين، لم نقبل  
 بعضنا قبل ذلك، وأنا لن أعرف متى أقوم بالحركة الصحيحة أو أي  
 شيء. لذلك فلنقبل بعضنا الآن وننتهي من هذا الأمر ثم نذهب ونأكل.  
 حسناً؟

أنني: أوه، حسناً  
 الفني: وسوف نهضم طعاماً بصورة أفضل  
 أني: حسناً.  
 الفني: حسناً  
 أني: نعم

يقبلان بعضهما  
 الفني: إذا الآن نستطيع أن نهضم طعاماً  
 يستديران ويبدآن في السير مجدداً  
 أني: نستطيع أن نهضم... نا.  
 الفني: صبح نعم.

داخلي - محل أطلعة - ليلاً  
 يجلس أني والفني إلى مائدة. المكان مضاء بصورة كافية ومزدهم.  
 تسمع المحادثات واصطكاك الصحن فوق الحوائط. يأتي النادل ليأخذ  
 طلباتهم.

الفني (مخاطباً النادل): سوف أأخذ لحماً بقريةً معلباً.  
 أني (مخاطبة النادل): نعم... أوه، أه، وأنا سوف أأخذ بسطرمة على خبز  
 أبيض وعليه مايونيز وطماطم وخس.  
 (الفني بحركة لا شعورية يقلب وجهه) تش، إذا، أوه، زوجتك الثانية  
 تركتك، أوه، هل أصبحت بإحباط نتيجة لذلك؟  
 للفني لا شيء. عجزت عن شفاط بضع حبوب من فيتامينات الميفا.  
 أني: أوه، وهل كانت زوجتك الأولى اليوسن؟  
 الفني: الأولى... نعم، كانت لطيفة، ولكن هل تعرفين، أوه، كان الخطأ  
 خطئي. لقد كنت تماماً... كنت شديد الجنون.

داخلي - غرفة نوم مظلمة - ليلاً  
 الفني: وأنني في السرير معاً.  
 أني: م - م كان هذا لطيفاً جداً كان لطيفاً  
 الفني: وكما قال بلزأك...

أنني: هم م؟  
 الفني: «وهكذا تنطلق رواية جديدة» (يضحكان).  
 يا إلهي لقد كنت رائعة  
 أني: أوه، نعم؟  
 الفني: نعم  
 أني: نعم؟  
 الفني: نعم، أنا - أنا - أنا أصبحت خطاماً.

عني إذا كنا سنقبل، كما تعلمين. أنا - أنا - أنا أشعر أن الحياة تنقسم مابين الراهب والباحث.

أني م - هم

التي هاتان هما النوعيتان...

أني م - هم

التي... تعرفين، إنهم - لا - الراهب يكون مثل، أوه، لا أعرف، حالات في نهاياتها، كما تعلمين.

أني م - هم

التي والعميان المظلون...

أني نعم

التي لا - لا أدري كيف يمرون عبر الحياة. إنه شيء مذهل بالنسبة لي.

أني م - هم

التي: تعلمين، والبرساء هم جميع الآخرين هذا - هذا كل شيء إذا - إذا عندما تعبرين الحياة عليك أن تكوني شاكراً إنك بائسة، لأن هذا هو حظه الشديد الحسن. أن تكوني (مقاطعة ضحكات أني)... أن تكوني بائسة.

أني يو - موه

خارجي - يوم الحديقة العامة

إنه يوم جميل شمس في سنترال بارك. يجلس الناس على المقاعد - والآخرين يمشون، بعضهم يجر الكلاب. وتقف امرأة تطعم الحمام الهائل. يسمع صوت التي وأني خارج الشاشة وهما يراقبان المشهد المائل أمامهما. يدخل رجل وامرأة كبير سنا إلى المشهد.

التي: انظري، انظري إلى ذلك الرجل.

أني م - هم

التي: هناك - هناك - هناك السيد ذو اللون الزمري، السيد ميامي بيتش، هناك، أتعلمين؟ (فوق ضحكات أني).

إنه الأخير: جاء مباشرة من حفل الجين والروم الليلة البارحة. كان ترتيبه الثالث.

أني (ضاحكة): م - هم - نعم. نعم.

الكاميرا تظهرهما - يجلسان جنباً إلى جنب مسترخيين على المقعد. التي (يراقب رجلين يفتريان، أحدهما يشعل سجاراً) انظري إلى هؤلاء الرجال

أني نعم

التي: أوه، هذا شيء مرح صاحب. إنهم عائدون من جزيرة النار إنهم... إنهم كمن يعطي نفسه فرصة - تعرفين ما أعني؟

أني أوه إيطالي، أليس كذلك؟

التي: نعم، إنه المافيا، العمل في تجارة الكتان أو الأسمنت والتعاقبات، تعرفين ما أعني؟

أني (ضاحكة): آه، نعم.

التي: كلا، أنا جدي (يشاهج كلامه فوق ضحكات أني) الآن بملت شاربي

أني آه، نعم؟

التي (بينما يسير رجل آخر أمامه) وهاك الذي فاز بجائزة مباراة

ترومان كابوت (9) للشكل المتماثل

خارجي - شارع - ليلا.

يسير التي وأني تقريباً بصورة ظليلة على رصيف الميناء. سماء نيويورك في الخلفية، يضع التي ذراعه حول أني وينهادران ببطة لا يوجد أحد حولهما.

أني: أتري، مثلك ومثلي

التي: أنت شديدة الإثارة.

أني: كلا أنا لست كذلك.

التي: مثيرة جنسياً بشكل غير عادي. نعم، أنت كذلك. لأن... تعرفين ما أنت؟ أنت - أنت منحرفة بأشكال متعددة.

أني: حسناً، ماذا يعني - ماذا يعني هذا؟ لا أدري ما هذا.

التي: أوه... أنت - أنت خارقة في السرير لأنك تملكين - تحصلين على السعادة في كل جزء من جسدك عندما المسك.

أني: أوهوه

يتوقفان عن السير. يمسك التي بذراعي أني ويديرها لتواجهه وفي خلفيتهما جسر الشارع الجنوبي الذي أضيق ليلا.

التي: تعرفين ما أعني؟ مثل أرنبه أنفك، أو إذا ما ضربت أسنانك أو ركبتيك... تستتارين.

أني: هيا (ضاحكة). نعم. تعرف ماذا؟ تعرف، أنا متعجبة بك. أنا فعلاً أعني ذلك. أنا فعلاً أعرك.

التي: أنت - هل تحبيني؟

أني: هل أحبك؟

التي: هذا هو السؤال الأساسي.

أني: نعم.

التي: أعرف أنك عرفتني منذ فترة قصيرة.

أني: حسناً، أنا فعلاً... أنا أعتقد هذا شديد - نعم... (ضاحكة). نعم. هل تحبني أنت؟

التي: أنا - أو، الحب هو، أوه، إنه كلمة ضعيفة جداً لما...

أني: نعم.

التي: - أنا... أنا أحبك.

(متابعاً على ضحكات أني تعلمين أنا أله - بك. أنا - أنا أحبك.

(متابعاً على ضحكات أني) أنا - أنا علي أن أفترح - طبعاً أحبك.

أني: نعم.

التي (وأضعاً ذراعيه حول رقبتها) لا تفكري أنني أحبك؟

أني: أنا لا أدري.

يقبلان بعضهما بينما يسمع صوت بوق الضباب على مسافة منهما. يلطخي - شقة التي.

يبدو التي شديد الاضطراب وهو يتعجب أني في أرجاء شقته المليئة بالصناديق والحفائب والملابس والصور الموضوعة في أطر. يحمل الإنسان صناديق من الكرتون.

التي: ماذا تعنين؟ إن تسلمي شقتك، أليس كذلك؟

أني (تضع صندوق الكرتون جانباً) طبعاً.

التي: نعم، ولك - لك - لكن لماذا؟

أني: حسناً، أعني، أنا سأنتقل للعيش معك هذا هو السبب.

التي: نعم، ولكن أنت - أنت لديك شقة لطيفة.

أني: لدي شقة صغيرة.

تتحرك الكاميرا معهم، بينما يهربان أمام منزل ذي نافذة مضاءة، تزيناها نقوش على صورة أزهار متفتحة. ليس هنالك أي حوار ولكنه هدوء مرجح. تعرف الموسيقى الكلاسيكية في الخلفية.

داخلها - منزل ريفي - ليلا  
تجلس أني شابة سافها على صندوق خشبي في غرفة النوم قلب  
صفحات كتالوج مدرسي. الفني مبتلياً في السرير يقرأ  
أنى (وهي تقرأ): هل يبدو هذا مقراً جيداً؟  
أوه، الشعر الأمريكي الحديث؟ أوه، أوه لئلى الآن... ربما يجب على  
أن، أوه، أخذ «مقدمة للرواية»  
الفني فقط لا تأخذى أي مقرر حيث يجعلوك تترنن «بيبوا»  
أنى: ماذا؟ (ضاحكة)، هاي، أسمع، ماذا - ماذا تعتقد؟  
هل تعتقد أنه علينا أن نذهب إلى تلك - تلك الحفلة في سوتاميتو  
الليلة؟

ينحنى الفني فوقها ويقبل كتفها.  
الفني: كلا، لا تكوني سخيقة. لماذا - لماذا نحتاج إلى أناس آخرين  
(يضع ترانعة فوق رقبتها، يلفها، أني تحدث أصواتاً مكبوتة)  
أنتعلمين، علينا - علينا فقط أن نطفيء الأضواء، كما تعلمين، ونلعب  
الغصينة! (١٠) أو أي شيء.  
أنى (ضاحكة): حسنا، موافقة، حسنا، اسمع، سوف أحضر سيجارة،  
موافقة؟

الفني (يصرخ فيها وهي تغادر الغرفة)  
تعم... ليس كذلك؟ إنها تعتقد بأنها تجعل من امرأة بيضاء واحدة  
أخرى شبيهة ليلي هولودي.  
أنى (خارج الشاشة): حسنا، هل حاولت مرة في حياتك أن تجعل الحب  
مبهجاً

الفني: كلا، أنا... أنت... أنت... أنا - أنا - أنا - أنت تعرفين، إذا تناولتها أو  
الشراب أو أي شيء أصبح رائحةً بما لا يطاق أصبح شديد، شديد  
الروعة أمام الكلمات. تعلمين، لا أعرف - لا أعرف لماذا عليك أن أوه،  
أن تتنثري عالياً كلما مارسنا الحب.  
أنى (تتراجع إلى داخل الغرفة وتشعل لافافة): هذا يريحني  
الفني: أوه، أنت - أنت مضطرة لأن تريحني أصابعك بشكل مصطنع  
حتى تتمكن من الذهاب إلى السرير؟  
أنى (تقفل الباب): حسنا، ما الفرق، على أية حال؟  
الفني: حسنا، سوف أعطيك حفنة من الصوديوم بنتونال. تستطيعين أن  
تنامي بتأثيرها.

أنى: أوه، هيا، أنظر من الذي يتكلم. أنت تزور طبيباً نفسياً منذ خمسة  
عشر عاماً (تدخل إلى السرير وتأخذ نفساً من اللافافة) يجب أن ندخن  
شيئاً من هذه. ستجد نفسك خارج الأريكة بعد وقت قصير.  
الفني: أوه تعالي، أنت لست بحاجة لهذا.  
يتحرك الفني: الجالس على السرير، باتجاه أنى ويأخذ منها اللافافة.  
أنى: ماذا تفعل؟  
الفني (يقبلها): كلا، كلا، ماذا... تستطيعين مرة واحدة، يمكنك  
الحياة بدون مرة واحدة، تعالي  
أنى: أوه، كلا، الفني، رجاء الفني، رجاء.  
(يضحك وتحدث أصواتاً) م - مرنم  
الفني: م.م. انتظري، لدي فكرة عظيمة (ينفض ويذهب إلى الخزانة،

الفني نعم، أعرف أنها صغيرة  
أنى (تلتقط الحقائب وتسير نحو غرفة النوم): هذا صحيح، وكذلك فإن  
سباتكتها سيئة وملاى بالحشرات.

الفني (يلتقط بعض الصور ويضع أنى نحو غرفة النوم): حسنا،  
لنفترض أن سباتكتها سيئة وملاى بالحشرات، ولكن أنت - أنت تقولين  
هذا وكأنه شيء سلبي. تعلمين، الحشرات تكون - تكون - أوه، علم  
الحشرات هو -  
(تتجاوب أنى فتقفل الحقائب ويضع الثياب الفائتة نحو السرير.  
تجلس على الحافاة، وتنتظر بعيداً. يتقدم الفني إلى الداليل ويبدو الصور  
والمناديق الكرتون وهو مازال يتكلم). حفل ينمو بسرعة.  
أنى: أنت لا تريدني أن أسكن معك؟  
الفني: كيف - أنا لا أريدك أن تسكني معي؟ كيف - فكرة من كانت  
هذه؟

أنى: فكرتي.  
الفني: نعم، هل كانت كذلك... كانت فكرتك فعلاً، ولكن، أنا وافقت  
عليها فوراً.  
أنى: أظن أنك تعتقد أنني أوصلك بالكلام إلى شيء، هاه؟  
(تضع صوراً على رف الموقد)

الفني: كلا - ماذا، ماذا... أنا... نحن نعيش معاً، ننام معاً، نأكل معاً.  
يا إلهي، لا تريدني أن يكون الأمر وكأننا متزوجان، هل تريدني ذلك؟  
يتحرك نحو صندوق الكتب الكرتون على حافة النافذة ويمد يده إليه.  
يبدأ في بثرة الكتب بعيداً عن الشاشة.  
أنى (تنظر إلى أعلى باتجاه الفني): هل هي مختلفة عن ذاك؟  
الفني (يومي): إنها مختلفة لأنك تهتطين بطقف الخاصة.  
(يبدأ بالسير حول الغرفة وهو يحمل كتاباً)

لأنك تعرفين أنها هنالك، فليس علينا الذهاب إليها، ليس علينا  
التعامل معها، ولكنها مثل طوق الإنقاذ للحر... لكي نعرف أننا لسنا  
متزوجين.

يرمي الكتاب على السرير ويسير راجعاً إلى حافة الشباك.  
أنى (مازالت جالسة على السرير): تلك الشقة الصغيرة بأرمصانة دولار  
في الشهر، يا الفني.

الفني (ناظراً إلى أنى): ذلك المكان أجرت أرمصانة دولار في الشهر؟  
أنى: نعم، إنه كذلك.

الفني (مضطرباً): إنه - إنه مكان سباتكتها سيئة وملاى بالحشرات.  
يا إلهي، أنا سوف - سوف يحذف محاسبي المبلغ لمفضض ضرائبي،  
سوف أدفع أنا أجرتها.  
أنى (تهز رأسها): أنت لا تعتقد أنني ذكية كفاية لتكون علاقتك بي  
جيدة.

الفني: هاي، لا تكوني سخيقة.  
يتحرك الفني نحو السرير وتجلس أنى بالقرب منه.  
أنى: إذا لماذا تدفعني دائماً لتلقي تلك الدروس وكأنني غبية أو شيء  
من هذا القبيل؟  
الفني (يضع يده على جبهته): لأن دراسة الباليين شيء رائع. سوف  
تقابلين أساتذة متعصبين جداً، كما تعلمين، إنها محفزة  
خارجي - طريق سريع - ريفي - نهاري!  
أنى والفني، في سيارة أنى الفولساكن، يتجهان نحو بيتهم الصيفي،

يخرج منها لمبة كهريائية. يعود إلى الفراش ويطفىء النور الجانبى للسريين.

ابق مكانك لحظة من الزمن - عذري شيء صناعي صغير- صغير، ذلك - ذلك الذي اشتريته من المدينة، والذي اعتقد، أوه، سوف يكون رائعا.

(يضئ النور ثانية، بعد أن استبدل للمبة بأخرى حمراء جاء بها من الخزائن).

أنا فقط. هناك... هناك عبق صغير... من نيويورك أوريانز القديمة بإظهار صور فوتوغرافية إذا ما أردنا ذلك. هناك الآن هناك. (يخلع ملابسه ويحذف نحو السريين، أخذاً أني بين ذراعيه)

م - م - م - مم. هاي، هل هناك ما يزعجك؟

أنى أوه - أوه - لماذا؟

اللي لا أدري - أنت - إنك تهدين في عالم آخر.

أنى كلا، أنا ممتازة.

بينما تتكلم أنى، فإن كيانتها الداخلي (مثل الشبح، يتحرك خارج السريين)

يجلس على الكرسي، مراقباً

الفي: حقاً؟

أنى: أو - هو.

الفي: لا أدري، ولكنك تهدين وكأنك في عالم آخر.

أنى: دعنا نقوم بذلك، موافق؟

الفي (مقبلاً ومدغماً أنى) هل هو خيالي أم أنك فعلاً تقومين بالهركات؟

شبح أنى: للفي، هل تذكر أين وضعت لوحة الرسم الخاصة بي؟ لأنني بينما تقومان أنما بفعل ذلك، اعتقد أننى سوف أقوم ببعض الرسم.

الفي (بودة فعل) أترين، هذا ما أسميه عالماً آخر.

أنى: أوه، ملك جسدي

الفي حسناً، ولكن هذا ليس - هذا ليس شيئاً جيداً. أريد الشيء كله.

أنى (متوهجة) حسناً، أنا بحاجة إلى اللعابة وكذلك أنت.

الفي: حسناً - إذا ما تناولت الحشيش فسوف يخرّب ذلك كل شيء (يتنحرج) لأن، كما تعلمين، فأنا مثل الممثل الهولندي.

أنى (مقاطعة) م - هم.

الفي (مقاطعة) - لأنه إذا جاءني شحكة من إنسان في حالة نشوة فهي لا تنسب لـ تعلمين - لأنهم دائماً يضحكون.

أنى: هل كنت دائماً هولاندياً؟

الفي هاي، ما هذا - هل تجرين معي مقابلة؟ من المفترض أننا نمارس الحب

داخلي - مكتبة.

وكالة مسرح نموذجية من الطراز القديم داخل مبنى مكاتب في برودواي

مخطوطة بحجم 12x8 ملصوقة في غرفة وسخة. للوكيل، يمشح سيجاراً ويجلس خلف مكتبه مع أحد عملائه، ممثل كوميدى، يقف

ويده في جيوبه.

الفي الشاب يجلس جامداً في كرسي قريب مراقباً.

الوكيل هذا الشاب مضحك بالفطرة. اعتقد أنه يستطيع الكتابة لك.

الكوميدى (مزجراً سترته): نعم، نعم، هاي، يا صبي، أخبرني إنك فعلاً جيد حسناً دعني أشرح قليلاً أسلوب عملي، هل تعلم، تستطيع أن تقول بمجرّد أن تراني أنني لست إنساناً مضحكاً عندما أتى كما تعلم، مثل بعض الناس الذين يخرجون. تعرف، مباشرة

(يوهم) سوف يقولون لك قصصهم، سوف يسقطون، ولكنني يجب أن أكون فعلاً موهوباً. مادة البرنامج يجب أن تكون مثيرة بالنسبة لي لأنني أعلم كما تعلم، بكثير، كثير... اسمعني، أنا راق نوعاً ما، كما تعلم ما أعنيه؟ أوه... أوه دعني أشرح، مثلاً، أفتتح بأغنية افتتاح، بداية موسيقية مثل (أ - لوب يغني) ثم أتوجه إلى الخارج.

(أ - لوب يغني) المكان يبدو رائعاً من هنا وأنتم أيها الإخوان تيبون رائعين من هنا!

(يغني) «وعندما أراكم هناك وعلى وجهكم ابتسامة أندفع صارخاً لأبد أن هذا هو المكان»

ثم ألق في منتصف الكلام وأعود وأفتتح ببعض النكات. الآن، عندئذ أحتاج إليكم، مباشرة هناك. مثلاً، مثل أن أقول، «هاي، لقد عدت تروا من كندا، كما تعلمون، إنهم يتكلمون الفرنسية كثيراً هناك. الطريقة الوحيدة للتذكروا جان دارك تمنى أن الأضواء تطفأ في الحمامات»

(يضحك). ينظر الفي الجالس إلى أعلى مبتسماً)

«أوه، قابليت قاطعة خشب كبيرة...»

صوت الفي (مخاطباً نفسه) يا إلهي، هذا الرجل مأساوي.

الكوميدى (مقاطعة فوق الكلام)... قاطعة خشب كبيرة...

صوت الفي (مخاطباً نفسه بينما يتابع الكوميدى روتينه الموهود) انظر إليه يفهم حول نفسه، وكأنه يعتقد أنه فعلاً لطيف. تريد أن تنتقياً

ولو أنني فقط أملك الجرأة لأصنع نكتاتي الخاصة.

لا أدري إلى متى أستطيع أن أحافظ على ابتسامتي مجمدة على وجهي. أنا حتماً دخلت عملاً خطأ، أعرف ذلك.

الكوميدى (مقاطعة فوق الكلام): «شعري أرجعي. أنا أحبك (يحرك شفتيه صارخاً) ولكن، أوه، شعري، ماذا سأفعل بهذا؟ أوه؟ يقول، أو ماري إنك أحياناً تدفعيني إلى الجنون.»

(ضاحكاً) أوه، يصرخون عند سماع هذا. والأنا أكتب لي شيئاً مثل هذا هل تفعل؟ نوع من المزحة الفرنسية، هل تستطيع أن تفعل ذلك؟

هوه، يا بني؟

داخلي - مسرح - ليلا

القاعة المظلمة مليئة بطلة الكلبة بهللون ويحيون متحمسين، بينما يقف الفي على خشبة مسرح مضادة يحمل مكبر للصوت

الفي (يوهم) أين أنا؟ أنا - أنا دائماً... على إعادة توجيه نفسي. هذه جامعة ويسكونسن، ليس كذلك! لأنك أنا دائماً... أنا مقوتر و...

أوه، عندما أمثل كلية - فأنا لي تاريخ سيئ مع الكليات.

كما تعلمون، ذهبت إلى جامعة نيويورك، أوه، تفل، طردت من جامعة نيويورك في سنة الفريشرمان. لأنني غششت في الامتحان النهائي لمادة ميثافيزيقيا. كما تعلمون، نظرت إلى دلهل روح الصبي

الجالس بالقرب مني -

(يضحك الجمهور: إنهم معه) - وعندما طردت، فإن في وهي امرأة مشدودة عاطفياً إلى أقصى الحدود، أقتلت الباب على نفسها في الحمام وأخذت كمية مهالغ بها من الماهوجونج(١).

(مزيج من التهليل والضحك)



الأم هول (مخاطبة الأب  
هول ومسلية شعرها) لقد  
ذهبتا إلى سوق المقايضة،  
يا أبي. حصلنا أنا وجدتك  
على مجموعة لطيفة من  
الإطارات.

أبي: لقد استمعتنا فعلاً  
بوقتنا

تتابع الجدة حلققتها في  
السبي: إنه الآن يلبس  
البالطو الأسود الطويل  
والقبعة التي يضعها  
اليهود الأوثوكس،  
يكلها الشارب واللحية

الأم هول (تشعل سيجارة وتستدير نحو أبي)

تقول لنا أبي أنك كنت تذهب إلى طبيب نفسي لعدة خمسة عشر عاماً.  
أبي (يضع نظارته جانبا ويضحك) نعم. أنا أحقق تقدماً ممتازاً.  
قريباً جداً عندما استلقي على مقعده لتستمر لأن أردني مريلاً  
الصدر

تصدر الأم هول ردة فعل بأن ترفض من كأسها وتعبس. بينما تتابع  
الجدة حلققتها

الأب هول: نعيم أنا وبنوكم في حوض القوارب  
دونكم. كنا نعد الفحاحات طوال اليوم.

الأب هول نعم

(ضاحكاً) راند ولف هانت كان سكاننا ، كالعادة

الأم هول: آه، يا له من راند ولف هانت. هل تذكرين راندي هانت يا  
أبي. كان معك في الجوقة الموسيقية.

أبي آه، نعم، نعم.

اتكأ أبي بكوعه على المائدة ونظر باتجاه الكاميرا.

أبي (مخاطبة الجمهور) لا أستطيع أن أصدق هذه العائلة

(يحدث أصوات مضجع) أم أبي إنها جميلة حقاً وهم يتكلمون عن سوق  
المقايضة وحوض القوارب، والسيدة العجوز في مؤخرة المائدة  
(مشيراً إلى الجدة) كارهة لليهود كلاسكياً و... آه، أنهم يبدون بحق  
أمريكيين كما تعلمين، أسماء جدنا و... وكأنهم لم يتعرضوا للمرض أو  
أي شيء - ليس فيهم أي شيء يشبه عائلتي.

كما تعلمين، الأثنان مثل الزيت والماء.

تنقسم الشاشة إلى قسمين - إلى اليمين عائلة أبي - والدته، والده،  
عمته - وهم مبهكين يأكلون على مائدة المطبخ المزدحة  
يأكلون بسرعة ويقاطعون بعضهم البعض بصوت عالٍ إلى اليسار  
عائلة هول في غرفة طعامهم. حوار العائلتين يتقاطع، متقابلاً  
والد أبي. ليسقط ميتاً؟ من يحتاج لعمه؟

والدة أبي زوجته مضايبة بداه السكري

والد أبي. آه - السكري؟ من هذا غنر؟ داه السكري؟

عم أبي: للرب بلع القصين ومازال لا يعمل عملاً له قيمة  
عمة أبي (تضع المزيد من اللحم على طبق زوجها) هل هذا سبب  
ليسرق من والده؟

و، آه، تش، كنت مكتئباً. كنت في التحليل، أنا - آنا، آه لدي رغبة  
في الانتحار، في الواقع، آه، كان ممكناً أن أقتل نفسي، ولكنني كنت  
أقوم بالتحليل مع شخص فرويدي متشدد فإذا قتلت نفسك... يجعلوك  
تدفع أجرة الجلسات التي فاتتكم.

داخلتي. خلفية خشبية مسرح

يدور الطلاب حول أبي يحيطونه أفلاماً وأوراقاً ليوقع عليها  
تقف أبي إلى جانبه، وتتكلم فوق أصوات المعجبين المتحادين.

أبي: ألي، لقد كنت... ألي، لقد كنت عظيماً، أنا لا أزعج

كانت - كنت بارعاً.

ألي: الك - ك - كليات لها جمهور رائع

أبي نعم. نعم، هل تعلم شيئاً؟ أعتقد أنني أيضاً بدأت أستوعب أكثر  
مراجعتك

ألي: هل غلقت؟

أبي نعم

ألي: حسناً، عرض الساعة الثانية عشرة مختلف تماماً عن عرض  
الساعة.

أمرأة ضاحكة (مخاطبة)، هل أستطيع الحصول على توقيعك؟

أبي (مقاطعة فوق الحديث): آه.

ألي (مخاطبة أبي) وهو يوقع) أنت متأكد تماماً منها.

أبي: آه، أنا حقاً، آه، متأكد في الغد أعني، كما تعلم، أعتقد أنه  
سيكون شيئاً لطيفاً أن نقابل والدتي، ووالدي

يبدآن في التحرك نحو باب الخروج، تلتقط فتاة صورة لآبي يكاميرا  
فلاش وهما يسيران بين الجمهور

ألي نعم، أعرف، سوف يكرهوني فوراً. (مخاطبة أحد المعجبين)  
شكراً

أبي: كلا، لا أعتقد ذلك كلا، لا أعتقد أنهم سيكرهوك أبداً

على عكس ذلك، أعتقد -

ألي نعم

أبي: إنه عيد الفصح. تعرف، سيكون عندنا عشاء لنذهب، سوف نجلس  
ونأكل. أعتقد أنهم سيحبونك فعلاً.

خارجي - منزل أهل أبي. نهرا

تظهر الكاميرا منزلاً جميلاً مؤلفاً من طابقين محاطاً  
ببرج أخضر منذب ثم

قطف إلى

داخلي - غرفة طعام

ألي وعائلة هول يتناولون غذاء الفصح. تتدفق أشعة الشمس عبر  
نافذة كبيرة كالمصورة تضيء مائدة مرتبة بأناقاة شديدة يجلس ألي  
إلى إحدى نهاياتها - يحك أنفه ويمضغ، تحيط به عائلة هول من  
الجهتين: السيد والسيدة هول، الجدة، شقيق أبي، دوكان

الأم هول (تحمّل كأس النبيذ) إنه فخذ خنزير رائع هذا العام، يا أمي  
تأخذ الجدة هول رشفة من النبيذ وتهز رأسها.

أبي (يتشمم لنزلك): آه نعم. الجدة دائماً تقوم بعمل رائع كهذا.

أب هول (يمضغ): مرق رائع

ألي: إنه فعلاً كذلك (يتلمص بشفتيه) إنه لحم خنزير ديناميتي.  
تجملق الجدة هول بألي عبر المائدة، نظرة مليئة بالكره. يحاول ألي

ألا يلاحظ ذلك

عم الفني: عمًا تتكلمين؟ أنت لا تعرف عما نتكلم.  
 عمه الفني: نعم أعرف عما نتكلم.  
 والدة الفني (مقاطعة) جورج: دافع عنه  
 عم الفني (مقاطعة) متممة والد الفني: ليس موسكوفيتس كان عنده  
 كوروناري.  
 عمه الفني: لا تقل كذلك.  
 والدة الفني: نحن بصوم.  
 والدة هول: ثيلما ويونديستر الخفيفة.... إلى مستشفى قدامى  
 المحاربين.  
 الأب هول: يا إلي، إنه الرئيس الجديد لـ (الريجيس) (١٢).  
 الأم هول: هذه زوجة جاك. كنا نعمل هذا من الزبيب.  
 أبي، نعم، هذا حقيقي. هل شاهدت المسرحية الجديدة؟  
 الأم هول: أه، هل تذكرينها يا أبي.  
 أبي: نعم، أتكرها.  
 تبدأ العاشقان بالتحدث لبعضهما البعض ذهاباً وإياباً. الشاشة  
 مازالت مقسومة إلى قسمين.  
 الأم هول: كيف تخططين لقضاء العطلة يا مسز سينجر؟  
 الأب هول: سرهما؟  
 والد الفني: نعم، دون طعام. كما تعلم، يجب أن نكفر عن خطايانا.  
 الأم هول: أية خطايا؟ أنا لا أفهم.  
 والد الفني: أقول لك الحقيقة، ولا نحن نفهم.  
 داخلي: غرفة نوم دوآن - ليلاً  
 دوآن، جالسا في سريره، يشاهد الفني يمر عبر الباب المفتوح.  
 الفني  
 دوآن الفني  
 الفني (يتجه إلى الداخل) أوه، مرحباً يا دوآن، كيف تسير الأمور؟  
 دوآن: هذه غرفتي  
 الفني (ينظر حوله) أوه، حقاً؟ (يتخننح) شيء رهيب.  
 دوآن: هل أستطيع الاعتراف بشيء؟  
 يتقدم الفني ويجلس، متكئاً بذراعه على مئذنة دوآن. وجه دوآن كبير  
 تضئته لمبة واحدة.  
 دوآن: أقول لك هذا لأنت، كفتان، أعتقد أنك ستفهم.  
 أحياناً عندما أقود السيارة... على الطريق ليلاً... أرى نور فانوس  
 سيارة يتجهان نحوي، بسرعة، يدفعني شعور مفاجئ لأن أدير المقود  
 بسرعة وأتجه لأصطدم بالسيارة القادمة. أستطيع توقع الانفجار  
 صوت الزجاج المكسر... اللهب الذي يرتفع من البنزين المتدفق.  
 الفني (متجاهلها ومتصنعاً) صحيح، قش، حسناً، على أن - علي أن  
 أذهب الآن يا دوآن لأنه جان وقتي للمودة إلى كوكب الأرض.  
 ينفض بيده ويتحرك نحو الباب.  
 داخلي: غرفة جلوس عاتلة هول.  
 يسير الوالد والوالدة هول إلى غرفة الجلوس، تصحبهما أبي.  
 الأم هول: الآن، الآن، لا تتركني الأمر يطول، الآن.  
 أبي: كلا.  
 الأب هول: وزوري العم بيل، عديني  
 أبي حسناً، حسناً.  
 الأم هول: أوه، إنه رائع يا أبي.  
 أبي: هل تعتقدين ذلك؟ هل تعتقدين فعلاً؟

الأم هول: سوف نأخذهم إلى المطار.  
 الأب هول: أوه، كلا، دوآن يستطيع ذلك. أنا لم أنه كاسي.  
 أبي: نعم، دوآن سيفعل. سوف أكون جا -  
 الأم هول: م - مم  
 أبي: أمك فقط الوقت لأحضر الـ أوه -  
 تسير خارج الغرفة بينما تتبادل الأم هول والأب هول القيل.  
 خارجي - الطريق - ليلاً  
 دوآن خلف المقود، يمشي إلى الأمام مباشرة، إنها تمطر بشدة،  
 مساحات الزجاج تتحرك بسرعة. أضواء سيارة أخرى تضئ داخل  
 سيارة دوآن، بينما تظهر للكاميرا أولاً دوآن، ثم أبي، ثم الفني وهو  
 يحلق مشدواً إلى الأمام.  
 خارجي - شارع - نهلاً  
 تتوقف الكاميرا عند شارع هادئ في نيويورك، بنايات الأحجار  
 البنية. إنه يوم دافئ - يجلس الناس على الأرائك الأمامية، صناديق  
 الشايك مزروعة بالنباتات.  
 تدخل أبي إلى الإطار أولاً، ثم الفني الذي يسير إلى يمينها، يسيران  
 بسرعة، جنباً إلى جنب، أصواتهما مسموعة قبل أن يدخلوا في  
 الإطار.  
 أبي (خارج الشاشة) أنت لحت بي. أنا لا أصدق ذلك.  
 الفني (خارج الشاشة) أنا لم ألق بك.  
 أبي: أنت لحت بي!  
 الفني: لماذا؟ لأنني... كنت ماشياً خطوة خلفك أحق بك؟  
 هذا ليس ملاحقاً!  
 أبي: حسناً، ما هو تعريفك للملاحق؟  
 الفني (الاهتا) الملاحق شيء مختلف. كنت أتجسس.  
 أبي: هل تذكر لي أي مدى أنت مصاب بجنون الشك؟  
 الفني: جنون الشك؟ أنا أنظر إليك: أنت وضعت ذراعك حول شاب آخر.  
 أبي: هذه أسوأ أنواع جنون الشك.  
 الفني: نعم - حسناً، لم أبداً متجسساً. أنا - أنا فكرت أن أفاجئك يا،  
 أخذك بعد المدرسة.  
 أبي: نعم - حسناً، أنت، أردت أن تبقى العلاقة مونة، أتذكر ذلك؟ إنها  
 كلماتك.  
 الفني: أوه، توفيقي، ولكنك كنت على علاقة مع أستاذك في الكلية. ذلك  
 الذكي الذي يدرس للمادة غير المقبولة منطقياً «الأزمة المعاصرة عند  
 الرجل الغربي»!  
 أبي «البايت الوجودي في الأدب الروسي»! إنك حقاً قريب جداً.  
 الفني: ما الفرق؟ إنه يجعله ممارسة عادة سرية عقلية.  
 أبي (تتوقف لحظة) أوه، حسناً، الآن وصلنا إلى موضوع تعرف شيئاً  
 عنه؟  
 الفني (يكلم ما قالته) هاي، لا تلغي كلمة العادة السرية!  
 أبي (تتابع السير بسرعة) نحن لا علاقة بهنذا. إنه رجل متزوج. إنه فقط  
 يعتقد أنني إنسانة نظيفة.  
 الفني (مازال يسير بجانبها) «نظيفة»! اسمعوا هذا - من أنت - ابنة  
 الابن عشر عاماً؟ هذه إحدى تعبيرات شلالات تشيهوا، «إنه يعتقد  
 أنني نظيفة»  
 أبي: من بهتم؟ من بهتم؟



اني-في-في.. الفسي، في  
حلمي يحمل فراك سيناترا  
مخدبته ويضعها على  
وجهي  
وأنا لا أستطيع التنفس.  
الفي. سيناترا؟  
آني. نعم.. وهو يحاول  
خنقني...  
الفي. لماذا؟  
آني... وأنا أبقى، كما تعلم،  
إنه -

الفي (يتناول زجاجة من  
العصير وشيئا من الكرفس خارج الكيس).

حسنا، حسنا، شيء مؤكد. لأنه هو مدفن وأنت مغيبة، كما تعلمين،  
لذلك فالموضوع مثالي. إذا أنت تحاربين خلق نفسك  
إنها - إنها تعطيني المعنى المثالي. أوه، أوه، هذا تحليل مثالي... نوع من  
بعد النظر.

آني: (تضرب بإصبعها إلى الفي): قالت اسمك الفي سنجر.  
الفي (يستدير نحو آني): ماذا تعنين؟ أنا؟

آني. نعم، نعم، نعم. أنت. لأنني في العلم. اكسر نظارت سيناترا.  
الفي (يضع يده في فمه): كان لسيناترا نظ - لم تقولي بئانا أن  
سيناترا كان لديه نظارات إذا ماذا تقولين إنني أنا - أنا أحنك؟  
آني (تدير يدها جريئاً) أوه بحق الله، يا الفي، أنا فطعت... هذا الشيء  
الرهيب حقاً تجاهه. لأنه عندما كان يغني عنفد كان يغني بصوت  
عال جداً، حقيق.

الفي (مفكراً) تش، ماذا قالت الدكتورة؟

آني (واضحة بعض البقالة جانباً) حسنا، قالت إنه من المحتمل إنه  
يتوجب علي أن أذهب خمس مرات في الأسبوع. وهل تعرف شيئاً؟ لا  
أعتقد أنني أتصابق بئانا من التلطي.

السؤال هو، هل سيفير زوجتي؟

الفي: هل سيفير زوجتك؟

آني: هل ستيفر حياتي؟

الفي. نعم، ولكنك قلت «هل ستيفر زوجتي»

آني: كلا، لم أفعل. (ضاحكة) «هل ستيفر حياتي»، يا الفي

الفي: قلت، «هل ستيفر...» زوجة. هل ستيفر.

آني (تصرخ، غاضبة) حياة، قلت، «حياة».

يستدير الفي نحو الكامييرا

الفي (مخاطباً الجمهور): قالت: «هل ستيفر زوجتي» سمعتم ذلك  
لأنكم كنتم هناك. لذلك فأنا لست مجنوناً.

آني. و، يا الفي... ثم أخبرتها عن اعتقادي بأنك لا تأخذني جدياً، لأنك  
لا تعتقد بأنني أمك الذكاء الكافي

تسير خارج الغرفة

الفي (يومي إلى ظهره) لماذا تثيرين هذا الموضوع دائماً؟  
لأنني أشهدك على أن تأخذي مواد ترويجية للبالغين؟ أعتقد أن هذا  
شيء رائع تقابليين أساتدة رائعين متعنين

خارجي - الشوارع.

الفي الخطوة الثانية أن يجداك حادة الذكاء ورائعة، كما تعلمين؟  
والخطوة الثانية يضع يده على عجزيتك؟

يقف الاثنان في منتصف الطريق.

آني كنت دائماً تشعر بالعادة تجاه دافيد منذ أن ذكرت اسمه

الفي: دافيد؟ تدعين أساتذك دافيد؟

آني: إنه اسمه

الفي: حسنا، اسمعي، هذا اسم توراتي لطيف. أليس كذلك؟ ب - بما

يدعوك هو؟ باتشيبيا؟

يسير بعيداً

آني (تتأمله) الفي، الفي أنت الذي لم تكن تريد أن يكون بيننا للزواج. لا

أعتقد أنني ذكية بما فيه الكفاية؛ حصلت هذه المناقشة بيننا في الشهر

الماضي، أو أنك لا تذكر ذلك اليوم؟

قطع إلى:

داخلي - مطبخ

يقف الفي عند الحوض يغسل الأطباق، بينما تقطع الشاشة على  
المشهد الذي حصلت فيه المناقشة الشهر الماضي. يسمع صوت آني.

آني (خارج الشاشة): أنا في المنزل!

الفي (يستدير) أوه، نعم؟ كيف سارت الأمور؟

آني (تدخل إلى المطبخ وتضع كيساً مليئاً بالبقالة على مائدة المطبخ):

أوه، لقد كان

(ضاحكة) حقاً شيئاً غريباً

ولكنها امرأة لطيفة جداً.

الفي: حقاً؟

آني: ولم أكن مضطرة للاستلقاء على القعد، يا الفي، تركتني أجلس.

ولذلك فقد أخبرتها

عن ال - العائلة وعن مشاعري تجاه الرجال وعن علاقتي بأخي.

الفي. م - م

آني: ثم تكلمت عن موضوع الجسد الناشئ عن التفوق الذكري. هل

تعرف شيئاً عن هذا؟

الفي: أنا؟ أنا - أنا أحد الرجال القلائل الذين يمانون من ذلك، لهذا،

لهذا. كما تعلمين

آني و - م

الفي: لست - استمري، أنا مهتم بالموضوع.

آني. حسنا، قالت إنني مخطئة جداً حول وداعتي تجاه الزواج، و -

والأطفال

الفي: م - م

آني. وعندما تذكرت عندما كنت طفلة كيف رأيت بشكل عرضي والدي

واللدي يتبادلان فعل الحب.

الفي: تش، حد - حقاً - كل ذلك يحدث في الساعة الأولى؟

آني: م - م

الفي: هذا شيء مذهل - أنا - أنا لقد ذهبت لمدة خمسة عشر عاماً،

لا أبري، لم أصل إلى... أي شيء كهذا.

آني أوه، أخبرتها عن حلمي ثم بكيت

الفي بكيت؟ لم أبك ولا مرة واحدة. شيء رائع..

آني أخرج البقالة من الكيس، نعم.

الفي أنا أنتحب - أنا - أنا - أنا أجلس وأنتحب

لأشاهد سنو هويات، الجميع أغرم بها أما أنا فأغرمت بالملكة الشريرة  
يذوب المشهد في جزء من الرسوم المتحركة. «سنو هويات والأرقام  
السبعة»

الملكة الخبيثة التي تشبه أني، تجلس في القصر أمام مراتها..  
الفي، كشخص من الرسوم المتحركة، يجلس بفرقيها وذراعاه  
متشابكتان أمامه  
الملكة الشريرة: لم نعد نستمع بشيء.

الفي، الرسوم المتحركة: كيف تستطيعين أن تقول ذلك؟  
الملكة الشريرة: لم لا؟ أنت دائماً تعتمد على لأطورك نفسي.  
الفي الرسم المتحرك أنت مضطربة ليس إلا. لا بد أنك في العادة  
الشريرة

الملكة الشريرة: أنا لا عادة شريرة لي. أنا شخصية رسوم متحركة.  
ألا يحق لي أن أكون مضطربة مرة كل فترة؟  
يدخل روب، شخصية رسوم متحركة، ويجلس إلى الجانب الآخر من  
الملكة الشريرة.

روب في شخصيته كرسوم متحركة. ماكس، هل يمكن أن تنسى موضوع  
أنني؟  
أعرف عدداً من النساء اللواتي تسطيع مواءمتهن  
الفي في شخصيته كرسوم متحركة: لا أريد أن أخرج مع أمة نساء  
أخريات.

روب في شخصيته كرسوم متحركة. ماكس، لدي امرأة من أجلك. سوف  
تحبها. إنها مرسلات صحفية.  
يسير شخصان في روب وروب كرسوم متحركة متجاورين الملكة الشريرة :  
تذوب الشاشة لتتحول إلى داخل حفلة موسيقية. يسمع صوت روب من  
بعيد من مشهد الرسوم المتحركة، بينما تظهر الشاشة الفي مع  
المرسلات الصحفية. المكان مزدحم جداً، مليء بالوضوءاء، رجال  
البوليس والمراسلون في كل مكان. يقف الفي ويدها في جيوبه، مراقباً  
الهياج والفوضى.

صوت روب في شخصيته كرسوم متحركة يغني - على المشهد - لفرفة  
الروليجستون.

المرسلات: أعتقد أن عدد الناس الذين جاءوا لمشاهدوا المهرجيش أكثر  
من عدد الذين جاءوا لحفلة ديلون - أنا قمت بتغطية حفلة ديلون....  
التي أصابني بالفتيرة خاصة عندما غني «نتكلم تماماً» كامرأة  
وتمارس الحب تماماً كامرأة. نعم، تفعل وتنام تماماً كامرأة. ولكنها  
تتحطم كفتاة مسافرة.»

(يتحركان باتجاه المر بهنما يرفع أحد الحرس يده محاولاً  
إيقافهما) بنفس هذا المستوى فإن أكثر حدث ساحر غطيته كان عيد  
ميلاد «ميك» عندما عزفت فرقة الستونز في حديقة ماديسون سكوير  
الفي (ضاحكاً) يا رجل، هذا شيء عظيم. هذا فعلاً شيء عظيم.

المرسلات: هل استطعت أن تتلقت ديلون؟  
الفي (يسعل): أنا؟ كلا. كلا. أنا - أنا لم أستطع أن أقوم بذلك تلك اللب  
- فإن حيوان الراكون الخاص بي أصيب بوباء الكبد.

المرسلات: هل لديك راكون؟  
الفي (يومي): ثيش، عد قليل منها.

المرسلات: الكلمة الوحيدة التي تعبر عن هذا هي ما وراء الإشراف. إنها

تقف أني أمام باب سيارة تاكسي مفتوح، يقف الفي بجانبها يومئ  
بحركات بينما يتحرك الناس والسيارات  
الفي: برامج تغليف الباليغين زبالاً؟ وأساتذتها مزيفون  
كيف تستطيعين أن تفعل ذلك؟

أنني أنت متسرع قليلاً. لا يعني ما قوله عن دافيد، إنه أستاذ ممتاز!  
الفي (مقاطعة): دافيد! دافيد! لا أصدق ذلك!  
أنني وماذا تفعل بملاحقتي، على أية حال؟  
الفي: أنا ألاحظك ودافيد، إذا فقلت -

أنني (مقاطعة إياه) أعتقد إنه علينا أن نقطع هذه العلاقة!  
تدخل أني إلى التاكسي، ينحني الفي ويطلق الباب.  
الفي: شيء حسن. شيء حسن. شيء رائع!

(يستدير نحو الكاميرا بينما تتابع السيارة سيرها): حسناً، لا أدري ما  
الخطأ الذي فعلته - (يومي) أعني، أنا لا أصدق هذا.  
هناك برود جزئي تجاهي، (يتجه نحو امرأة عجوز تسير في الشارع  
تعمل بالالتها).

هل هو - هل هو شيء فعلته؟  
المرأة في الشارع ليس شيئاً فعله. الناس هم كذلك.  
الحب يبهت

تتحرك في الشارع  
الفي (يحك رأسه): الحب يبهت. يا إلهي هذه فكرة تثير الكآبة.  
يجب أن أسألك سؤالاً (يوقف عابر سبيل آخر، رجل) لا تنهض أبعد من  
مكانك. الآن، مع زوجتك في السرير - هل تحتاج إلى نوع من  
المهيجات الاصطناعية مثل - مثل المريجوانا؟

الرجل في الشارع: نحن نستهمل بضعة كبيرة هزازة ثم يتابع سيره.  
الفي (يتابع السير) بضعة كبيرة هزازة، حسناً، أسأل شخصاً مضطرباً  
عقلها، لحصل على هذا النوع من الإجابة. يا إلهي، أنا - أنا، أوه،  
ها.

(يتحركان إلى المر الجانبي نحو شاب وشابة حديثي المظهر  
ذراعاهما ملتفتان حول بعضهما) أنتما - أنتما تيدوان كزوجين  
سعيدين حقاً  
أوه، أوه هل أنتما كذلك

الشباب نعم  
الفي نعم! إذا - إذا ك - ك - كيف تفسران ذلك؟  
الشابة: أوه، أنا سطيحة جداً وقارعة ولا أملك أية أفكار أو أي شيء ملذ  
لأقوله

الشباب: وأنا مظهرها تماماً.  
الفي: فهمت. حسناً هذا شيء متع. إذا استطعتما أن تخرجا  
بني، فهو  
الشباب صحيح.

الشابة نعم.  
الفي: أوه، حسناً، شكراً لكما لمأطيتكما إياي.  
يتابع سيره متجاوزاً بعض المارة الآخرين ويتحرك نحو الشارع.

رجل بوليس يمتطي حصاناً يأتي ويقف بجوار. ينظر الفي نحو  
الحصان، وكأنه يخاطبها.  
صوت الفي - خارجي: هل تعلمون، حتى عندما كنت صبياً كنت أقبل  
على المرأة الخطأ. أعتقد هذه هي مشكلتي. عندما أخذتني والدي





فعلاً ما وراء الإشراف.

الفي: يمكن التفكير بكلمة أخرى.

المراسلة إنه خارق أعني؟ هذا الرجل هو خارق! له ملايين من المرعدين الذين يزنحون من الجانب الآخر للعالم لمجرد أن يلمسوا حاشية ثوبه الفي حقا؟ لا بد أن هذه الحاشية واسعة جدا  
المراسلة أنا روزيكروشي (١٣) شخصياً.

الفي: هل أنت فعلاً؟

المراسلة نعم

الفي: لا أستطيع التلاؤم مع أي دين يعلن عن نفسه بممارسات شعبية عامة. أنظري - (المهاويش، رجل صغير القامة، قصير ومكتنز يسير خارج غرفة الرجال، يحيط به حراس ضخام بينما يقوم رجال البوليس بإرجاع الجموع إلى الخلف) هاك إله يخرج من غرفة الرجال  
المراسلة: إنه ما وراء إشراف لا يصدق! كنت في حفلة موسيقية لفرقة ستونز في القاعوت عندما قتلوا ذلك الشخص، أتذكر؟

الفي: نعم هل كنت أنت؟ كنت - كنت أحضر شيئاً لأليس كوير حيث حملوا ستة أشخاص بسرعة نحو المستشفى مصابين بإصابات بالغة. داخلي - غرفة نوم الفي - ليلاً

تجلس المراسلة في السرير وفي يدها سيجارة مشتعلة. يستلقي الفي بجانبها، يفرغ عينيه ويضع نظارته  
المراسلة (تنظر باتجاهه إلى أسفل) أرجو أن لا تكون قد انزعجت لأني استغرقت وقتاً طويلاً حتى انتشي.

الفي (متنهداً) أوه، كلا، كلا، لا تكوني... شيء! لا تكوني ثقيلة الظل. كما تعلمين، متنهداً لقد بدأت - لقد بدأت أستعيد الإحساس في فكي الأن.

المراسلة أوه، إن ممارسة الحب معك تجربة كفاوية

الفي: أوه، شيء، شكرًا. هـ م

المراسلة أعني ذلك بقصد المديح.

الفي (يصد أصواتاً) أعقد - أعقد أن هناك عملاً كبيراً ملقى على عائق انتفاضة الجسد، كما تعلمين وذلك لتعويض المساحات الفارغة في الحياة.

المراسلة: من قال ذلك؟

الفي (يضحك ذنبه واكتافه) أوه، أه، لا أدري. ربما قد يكون لويولمو ولويوب (١٤).

(يقرع جرس التلفزيون. يلتفتل الفي، نهاضاً قليلاً من السرير، يبدو عليه مظهر الاهتمام وهو يتكلم) مرحباً، أوه، مرحباً... أوه، كلا، ماذا بالعوض؟ ماذا - ماذا؟ ماذا؟ صوتك رهيب... كلا، ماذا - طبعاً أنا - ماذا هناك - ما نوع الطائر؟... كلا، حسناً، لبق هناك. ابق هناك. سأحضر فوراً. سأحضر فوراً. ابق هناك فقط. سأحضر حالاً إلى هناك

يضع السماعه. مازالت المراسلة تجلس في السرير، متقبلة الموقف

داخلي - شقة آني هولواي:

آني وقد بدت مضطربة قليلاً. تذهب لتفتح الباب عندما فرع الفي (الفي) ماذا - هذا أنا، افتحي آني (تفتح الباب) أه.

الفي: هل أنت بخير؟ ما المشكلة؟ (ينظران إلى بعضهما البعض، آني تتنهد) هل أنت بخير؟ ماذا -

آني هناك عنكبوت في الحمام.

الفي: (متغلاً) ماذا؟

آني: هناك عنكبوت أسود كبير في الحمام.

الفي: الهذا استدعيتني في الثالثة صباحاً. لأن هناك عنكبوتاً في الحمام؟

آني: يا إلهي، أعني، أنت تعرف علاقتي بالحصرات.

الفي (مقاطعاً، متنهداً) أرووه

آني: لا أستطيع النوم وهناك كان حي يزحف في الحمام.

الفي: اقتلته؟ امسكي - ما بالك؟ أليس لديك في المنزل علبة قاتل الحشرات؟

آني (تعز رأسها) كلا.

الفي، المستنر، بأخذ في التلويح بيديه ويبدأ التحرك نحو غرفة الجلوس.

الفي (متنهداً) قلت لك ألف مرة يجب أن تقتني، أوه، الكثير من دواء رش الحشرات. إن تعرفني ما الذي سيذهب نحوك.

آني (تنهيه) أعرف، وعليه إسعافات أولية وطفاية جريق

الفي: يا إلهي، حسناً، أعطني مجلة. أنا - لأنني متعب قليلاً.

(بينما تذهب آني لتحضر مجلة والفي لا يزال يتكلم، يلقى نظرة على الساعة

يلامح وجود كتاب صغير على الدولاب فيلتقطه) تعلمين، أنت أنت تسخرين مع - بي، تهزئين مني، ولكنني مستعد لأي شيء.

حالة طوارئ: موجة طوفان، هزة أرضية، هي، ما هذا؟

ماذا؟ هل تبهت لحضور حفلة موسيقى الروك؟

آني: نعم.

الفي: أه، نعم، حقاً؟ حقاً؟ كيف - كيف وجدها؟ هل كانت - هل كانت أعني، هل أعجبك... هل كانت ثقيلة؟ هل وصلت إلى قمة الفلفل؟

لم هل كانت، أوه

آني: كانت فعلاً عظيمة!

الفي (يضع إصبعه في الكتاب) أوه، شخص ممتاز حتى - حسناً، لدي فكرة رائحة. لماذا لا تأتين بالشخص الذي رافقك لحفلة الروك

الموسيقية، سوف نستعيد فيأتي ويقتل العنكبوت. هل تعلمين، إنها - يرمي الكتاب على الدولاب.

آني: أنا استدعيتك أنت: هل تريد أن تساعدني... أم لا؟ هـ - هنا

تناوله مجلة

الفي (ينظر إلى المجلة) ما هذه؟ من أنت، منذ متى قرأتين «ناشونال ريفيو»؟ الام تتحولين؟

أنى (تتجه نحو كرسي قريب لتخضر لبياناً من محفلتها) حسناً، أجب  
أن أحصل على مختلف وجهات النظر.  
الفي شيء رائع، إذاً لماذا لا تأتين - وويليام - ذ بوكلي ليقفل  
المنكبوت؟

أنى (تستدير لتواجهه) للفي أنت عدائى قليلاً، أنت تعرف ذلك؟  
ليس لك فقط، تبدو نحيلاً تبعاً.

تضع قطعة من اللبان فى فمها.

الفي: حسناً، كنت فى ال - الساعة الثالثة صباحاً أنت، أوه أنت  
أخرجتني من سريرى، جئت راكضاً إلى هنا، لم أتمكن من أخذ سيارة  
تاكسي، قلت إنها حالة طارئة، وبدون أن أدري قفزت فوق الدرج.  
يا للجهنم - لقد كنت أكثر جاذبية عندما بدأ المساء، انظري، أوه،  
أخبريني - ماذا فعلت - هل أنت تخرجين مع نجم الورك أندرو،  
البيني؟ هل هذا معقول؟

أنى (تجلس على ذراع كرسي وتنتظر إلى أعلى باتجاه الفي) هل ترغب  
فى كأس من الشوكولاتة باللبان؟  
الفي: هاى، هل أنا أياك؟ ماذا تعنين؟ أنا - أنا ظهرت فى التلفزيون...  
أنى: (تسك صدره بيدها) حصلت على الشوكولاتة الجيدة، يا الـ في.

الفي: حقاً، أين المنكبوت؟

أنى: إنه حقاً رائع، إنه فى الحمام

الفي: هل هو فى الحمام؟

أنى (تنهض من كرسيها) هاى، لا تدوسه، وبعد أن يموت، إرمه فى دورة  
المياه، موافق؟ ورم عليه الماء مرتين أو أكثر.

الفي (يتحرك بالممشى باتجاه الحمام) عزيزتي، عزيزتي، كنت أقتل  
المنكب منذ أن كنت فى الثلاثين من العمر، وأصبح؟

أنى (مضطربة، ويدها على رقبته) أوه، ماذا؟

الفي (عائداً إلى غرفة الجلوس) عنكبوت كبير جداً.

أنى: نعم؟

الفي: اثنان، نعم، كثير، كثير من المتاعب، هناك اثنان منهم.

يأخذ الـ في بالسير إلى القاعة تتبعه أنى.

أنى: اثنان؟

الفي (يفتح باب خزانة) نعم، لم أعتقد أنه كبير إلى هذا الحد، ولكنه  
عنكبوت ضخم، هل لديك معلقة أو شيء مشابه -

أنى: أوه، لقد تركتها فى مزكك.

الفي (مقاطعة) - مفرقة طبع أو أى شيء أو شيء ما.

أنى (مقاطعة) أعتقد أنى تركتها هناك، أنا أسفة.

يفتح الـ في الخزانة ويأخذ منها مضرب tennis المغطى.

الفي (يحمل المضرب) حسناً، دعيني لأخذ هذا.

أنى: حسناً، ماذا ستفعل... ماذا ستفعل به -

الفي: جوهيتي، هناك عنكبوت فى حمامك بحجم سيارة بويك، سير  
نحو الحمام، أنتى تنظر خلفه.

أنى: حسناً، موافقة أووهو.

يقف الـ في فى منتصف الحمام، ويأخذ يديه مضرب tennis ويأخذ  
الأخرى مجلة ملقوفة، ينظر إلى أعلى نحو الرف فوق البلاعة ويأخذ

وعاء صغيراً، يحمله، يصرخ بعيداً عن الشاشة لأنى.

الفي: هاى، ما هذا؟ هناك صابون أسود؟

أنى (خارج الشاشة) إنه من أجل بشرتي.

الفي: مانا - هل أنت مشتركة بعرض مينسترال (١٥)؟ غريب، (يستدير  
الفي ويبدأ بتحريك المضرب على الرف، فيوقع أدوات ويكسر زجاجاً)

لا تخافى!

(يتابع تحريك المضرب فى مختلف أرجاء الحمام. أخيراً يخرج من  
الغرفة ويدها ملتصقتان بجسمه - يسير نحو الغرفة الثانية حيث

تجلس أنى فى إحدى زوايا سريرها مكتكة على الحائط) لقد فعلتها!  
فعلتهما معا - ماذا - ما هو الموضوع؟ ما بال -

(أنى تتشقق، يدها فوق وجهها).

ما الذى يحدثك - أنت - ماذا أردتني أن أفعل؟ ألتقطهما وأعيد  
تأهيلهما؟

أنى: (تشقق وتأخذ ذراع الـ في) أوه، لا تذهب، ممكن؟ أرجوك.

الفي (يجلس بجانبها) ماذا تعنين، لا تذهب، ما ماذا - ما ماذا -  
ماذا هناك؟ ماذا تقولين - لننمل الأبيض؟ ماذا فى الأمر؟

أنى (تشقق): أوه، أه، لا أدري، أنا مشتاقة إليك، تش

تضرب بقبضتها السرير وكردة فعل لذلك يضع الـ في ذراعه حول  
كتفها ويتكى إلى الخلف على الحائط.

الفي: أوه، يا إلهي، حقاً؟

أنى: (تتكئ على كتفه) أه، نعم، أه (يتبادلان القبل) أه، الـ في؟

الفي: ماذا؟

أخذ يلمس وجهها برفق بينما أخذت هي تسمح الدمع من وجهها.

أنى: هل كان هناك أحد فى غرفتك عندما اتصلت بك؟

الفي: - - - ماذا تعنين؟

أنى: أعني، هل كان هناك شخص آخر - أعتقد أنى سمعت صوتاً.

الفي: أوه، كان الراديو مفتوحاً

أنى: حقاً؟

الفي: أنا أسف، كان التلفزيون مفتوحاً... كان التلفزيون.

أنى: نعم.

يشدها الـ في إليه ويتبادلان القبل

داخلي - سرير الـ في

الفي: مستلق على السرير بجانب أنى التي تتكى على مرفقها تنظر إليه.

يأخذ في حرك زراعيها فيتنسم له.

أنى: يا الـ في، دعنا لا نفرق مرة ثانية، لا أريد أن أكون بعيدة عنك.

الفي: أوه، كلا، كلا، أعتقد أننا نحن الاثنين ناضجان بصورة كافية

لنقوم بشيء كهذا.

أنى (تضحك مضحكة مكبوتة): هل تعلم شيئاً سيئاً، هل كان كذلك؟

الفي: إنه مناسب لي، لقد كان رائعاً، هل تعلمين؟ أفضل من أي من  
زيجاتي السابقة، انظري، لأن... لأن هناك شيئاً مختلفاً فيه، لا أعرف

ما هو ولكنه شيء عظيم

أنى (تضحك مضحكة مكبوتة): هل تعلم أعتقد لو أنك أنسحت المجال لي،  
ربما سوف أساعدك لتحصل على مزيد من السرور، كما تعلم؟ أعني،

أعلم أن هذا شيء صعب و... نعم.

الفي: لا أدري.

أنى: الـ في، ما رأيك... ماذا لو نهبنا بعيداً نهاية هذا الأسبوع،  
ويستقاعنا -

الفي: تش، لما لا نأتى... لما لا نأتى بروب، ونسوق سيارتنا نحن  
الثلاثة إلى بروكلين، كما تعلمين، ونريك منزلتنا القديمة.

آني: حسنا، حسنا، حسنا.  
القي: سوف يساعدك ذلك. ألا تعتقدين -  
آني: طبعاً.

يرفع القبي رأسه ويتبادلان القبل.  
خارجي - طريق سريع

آني وراء المقود في سيارتها الفولسفاكز، روب يجلس بجوارها  
القي يجلس في المقعد الخلفي منتحياً إلى الأمام بحيث يضع رأسه  
بينهما.

إنهم يتجهون على الطريق السريع.  
آني - أنا يا إلهي، إنه يوم رائع!  
القي (مقاطعاً) هاي، هل تستطيعين مراقبة الطريق؟ مراقبة الـ...

روب (مقاطعاً) نعم، راقبي الطريق!  
القي سوف تصمدن السيارة برمتها.  
آني (ضاحكة) هاي، هل تعرف، أنا لم أزر بروكلن في حياتي

روب: لن أستطيع الانتظار لأرى الهي القديم.  
القي: نعم، سوف يكون الهي عظيماً.  
روب: نستطيع أن نرهبها بأحد المدرسة.

القي: صحيح. أنا كنت رياضياً عظيماً. أخبرها، يا ماكس، كنت  
الأفضل، كنت كل ساحة المدرسة.  
روب: فعلاً، أتذكر.

(تضحك آني) كان هو ساحة المدرسة. لقد ألقوا له بالكرة مرة، حاول  
أن يريث عليها مراراً.  
القي: نعم، حسناً، كنت كثيراً ما أفقد نظارتي.

خارجي - حديقة ملاهي.  
يتحرك القبي وآني وروب نحو منزلق السيارات على الشاشه.  
المنطقة مهجورة. يسمع صوت طيور النورس.

القي: أوه، انظروا، انظروا، ها هو ذا... إنه... إنه منزلي القديم هنا كنت  
أسكن.

آني (ضاحكة) للبقرة المقدسة!  
روب: إنك محظوظة، يا ماكس - المكان الذي كنت أسكنه تحول الآن  
إلى مكان للأدوات الإباحية.

تضحك آني.  
القي: أحمل ذكريات جيدة جداً هناك.  
روب: أي نوع من الذكريات الجيدة، يا ماكس؟  
والدتك والوالد كانا يتشاجران طوال الوقت.

القي: نعم ودايماً حول أفعة الأمور.  
عودة إلى الورداء - داخلي، منزل القبي  
يجلس والد القبي في كرسيه. والدة تلمع أحد الأبواب بينما يستلقي

القي على الأرض يلعب. آني والشاب القبي وروب يسرون بهدوء إلى  
المشهد ليراقبوا.

والد القبي: هل طرود عاملة للتنظيف؟  
والدة القبي: كانت تسرق.  
والد القبي: ولكننا ملونة.

والدة القبي: وماذا في ذلك؟  
والد القبي: لأن الملونين مشاكلهم تكفيهم.

والدة القبي: كانت تبحث في محفظتي.

والد القبي: إنهم مضطهدون بما فيه الكفاية  
والدة القبي: من لذي يضطهدها؟ لقد سرقت!  
بنهوش والد القبي ويأتي ببقبته القياسية - يجلس ويظهر منحني ويبدأ

في تلميحها  
والد القبي: حسناً - إذ باستطاعتنا تعويض ذلك.

والدة القبي: كيف يمكننا أن نعوض ذلك؟ بمعاكس هذا؟ ماذا إذا سرقت  
أكثر من ذلك؟  
والد القبي: إنها امرأة ملونة من هار- لم! لا تملك مالاً! من حقها أن

تسرقنا!  
على أي حال، من سترقب إن لم تسرقنا نحن؟  
القي الشاب (يصرخ إلى داخل المشهد) أنتما الاثنان مجانين!

روب: لا يستطيعون سماعك، يا ماكس.  
والدة القبي: ليو... أنا تزوجت مجنوناً!  
روب (مشيراً) هاي، ماكس، من هذا؟

بينما يشاهد الثلاثة أصدقاء غرة جوس القبي القديمة، يتغير المشهد  
فجأة - جماعة صفحة تقف حول الغرفة، تضحك، تأكل، تتحدث  
وتهتف تبعاً لدوران منزلق السيارات المتحرك

القي: إن - إن - إنها حفلة الترحيب بالعودة التي أقيمت في العام  
ألف وتسعمائة وأربعين  
لاين عمي هيري.

القي الشاب (مشيراً) انظر، انظر، هناك - هناك ذلك الشخص هناك،  
هذا جوي نيكولس، كان -  
(يقف القبي الشاب بجوار جوي نيكولس، الذي يجلس في أحد الكراسي

الوزارة يقسمان لبعضهما، الناس والضوءاء حولهما) والد صديقي.  
كان دائماً يزعيجن عندما كنت صبياً.  
جوي: جوي نيكولس (ضاحكاً) انظر، نيكولس، انظر، نيكولس!

(يري جوي القبي الشاب أزرار قميصه وديبوس ربطة عنقه المصنوعين  
من النيكل، بينما يقف القبي ويده على وركيه غير مهتم. يصفع جوي  
عندئذ جبهته بيده ويصفع نيكولس على جبهته) هل ترى، نيكولس:

تستطيع دائماً أن تتذكر اسمي، مجرد أن تتذكر جوي الستات الخمس.  
(ضاحكاً) ذاك أنا جوي الستات الخمس!  
همسك جويي بأصابعه خذ القبي وقرصه.

القي الصغير (يستدير مبتعداً) يا لك من غبي!  
مجموعة من النساء يقفن قرب البوفيه يأكلن ويستمعن لوالدة القبي  
وشقيقته، تيسي، وصيبة أخرى، بينما يراقبون الأصدقاء الثلاثة.

والدة القبي: كنت دائماً الشقيقة المتوازنة ولكن تيسي كانت دائماً ذات  
الشخصية القوية. عندما كانت شابة كان الجميع يريد الزواج منها.  
تمسك كفيف تيسي تأخذ تيسي بالضحك.

القي الشاب (مشيراً إلى روب) هل أنت مقتنع بهذا، يا ماكس؟ تيسي  
موسكوميتش كانت شخصيتها قوية. إنها حياة الجيتو، لا شك في ذلك.  
والدة القبي (مخاطبة الفتاة الشابة): كانت في يوم من الأيام جميلة

جداً.  
تيسي تخفض رأسها مشيرة بـ «نعم».  
روب، تيسي، يقولون إنك الشقيقة ذات الشخصية القوية.

تيسي (مخاطبة الفتاة الشابة): كنت جميلة جداً.  
روب: أوه، كيف خرجت هذه الشخصية القوية إلى الوجود؟

توسي (تقرص خذ الفتاة الشابة) كنت جذابة جدا.  
روب: رجال كثيرون كانوا مهتمين بك؟

توسي (مخاطبة الفتاة الشابة) أوه، كنت راقصة ملونة بالحيوية.  
تور: توسي إلى الخلف وإلى الأمام مقلدة الراقصة بينما تنكي أني  
والشاب الفني على بعضهم ضاحكين.

روب (يضحك) هذا شيء يصعب تصديقه  
خارجي - الشارع

يسير الفني وأنا مسرورون في الشارع : ذراع الفني ملففة حول أني.  
يسير الناس بمحاذاتهم في الشارع وهما يتحركان باتجاه عمارة  
الشفق التي يطلون بها.

أنى: حسنا، لقد أمضيت يوماً جيداً فعلا، هل تعلم ذلك؟ كان يوماً حلواً  
حقاً قضيت خلاله عيد ميلادي.

الفني: آه؟ أوه، حسناً، إن عيد ميلادك ليس قبل الغد، يا عزيزتي، أكره  
أن أقول لك ذلك.

أنى: نعم، ولكنه قريب جدا  
الفني: نعم، ولكن لا هدأ إلا بعد منتصف الليل  
أنى (ضاحكة) - أوه، للجنة.  
داخلي - شفق

تجلس أنى والفني على الأريكة. تفتح أنى إحدى الهدايا بينما الفني  
يراقب.

أنى (تصدر أصواتاً) - هذه - (تصدر أصواتاً) هوه  
تخرج ثياباً داخلية رقيقة سوداء من العلبة.

الفني: عيد ميلاد سعيد.

أنى: ما هذا؟ هل هذه... هدية؟ (ضاحكة) هل تمزح؟  
الفني: نعم، هاي، لماذا لا تجربينها؟

أنى: أوه، نعم، أوه... ه - ه - ه هدية أكثر لك أنت، نعم، ولكنها  
...

الفني جريبيها... سوف تضيف سنوات لميانتنا الجنسية.

أنى (تنظر إلى أعلى نحو الفني وتضحك): أوه هوه. نعم. إنهما.

يضحك الفني ويناولها علبة أخرى بينما تضع الملابس الداخلية جانباً.  
الفني هذه هدية حقيقية

أنى (تفتح الهدية) ماذا هوه؟

الفني: انظري إليها

أنى: أوه، نعم، ما هذه، على أي حال؟ (متابعة) دعني أرى. حسناً،  
دعنا أوروه، يا إلهي! (تتناول ساعة من العلبة) أوه، كنت تعرف أنني

بحاجة لهذه... (ضاحكة)

يا إلهي، شيء رائع، يا إلهي!

الفني (يحدث أصواتاً) نعم، أعرف. فقط - فقط ضعني الساعة، و...  
ذلك الشيء وسوف نفلح فقط.

أنى (ضاحكة) أوه يا إلهي! (تحدث أصواتاً)

الفني يقبل أنى.

داخلي - ناه ليلي.

تقف أنى في بؤرة الضوء على خشبة المسرح أمام الميكروفون.

تنظر إلى أسفل وتغني "بيدو كالأيام الخوالي"، يهلل الجمهور بصوت  
عال بينما يخفض صوت الموسيقى تدريجياً.

أنى (ضاحكة) شكراً لكم.

يجلس الفني إلى البار، يصفق ويحدق في أنى وهي تسير نحوه وتجلس  
صوت الهسهات المنخفض في النادي الليلي يحيط بهما

الفني (متجاوزاً) كنت - كنت مثيرة أعني، أنا - أنت تعلمين، أنا - أنا  
قلت لك إذا ما استمررت في ذلك، سوف تصبحين عظيمة، و... أنت  
تعلمين، أنا - أنا - أنت - أنت كنت مثيرة

أنى (تنظر إلى الفني، مبتسمة)

نعم، حسناً، لدينا، أعني، كان جمهور رائع، أعني، كما تعلم، هذا يجعل  
الأمور سهلة بالنسبة لي، لأنني أستطيع أن أكون... هوه؟

توني: أحد نجوم التسجيلات المشهورين، يشق طريقه بين الجموع،  
ويتحرك باتجاه الفني وأنى. تتبعه حاشية من المعجبين الذين يرافقونه

إلى أن يصل إلى مائدتهما.

توني: عفواً!

يصافق أنى مبتسماً.

أنى: أوه.

توني: مرحباً، أنا - أنا توني لا يسي.

أنى: حسناً، مرحباً!

توني: أوه، أردنا أن نتوقف ونقول لك إننا استمتعنا بأدائك

أنى (ضاحكة) أوه، نعم، حقاً، أوه.

توني: أنا أعتقد أنه... موسيقي جيداً ولقد أحببته كثيراً!

أنى: يوه، رأيي دقيق... أوه، هذا شيء لطيف، يا الله، شكراً جزيلاً.

توني: هل أنت... هل أنت تمت بالفن؟ أو أنك توغين - هل أنت  
تعملين مع أي اسم الآن؟

أنى (ضاحكة) كلا، كلا، كلا، بقاتاً.

توني: أوه، حسناً، أوه أن أكلت معك حول هذا في إحدى المرات، إذا ما  
أتيت لك فرصة.

ينظر الفني الجالس إلى الجهة الأخرى، متفعلاً

أنى: أوه، حول ماذا؟

توني: إذا ما كان بالإمكان التعاون فيما بيننا

أنى (تنظر للمرة الأولى نحو الفني) حسناً، هاي، هذا شيء لطيف.  
أوه، أوه، اسم، هذا، أوه، الفني سينجز. هل تعرف الفني؟ أوه... و... و...

توني لاسي.

توني: كلا، لا - لا أعرفه، ولكنني أعرف عملك أنا من المعجبين بك.

يقترّب توني ويصافق الفني. جمهور النادي الليلي يحيط بهم بأحاديثه  
الخافتة وخبان سجاتره.

الفني: شكراً جزيلاً، إنه لمن دواعي سروري.

توني (يستدير ليعرفهم بمحاشيته): هذا، أوه، شون، و... أوه... بوب  
ويشرونيا.

أنى: مرحباً

الحاشية: مرحباً

أنى (ضاحكة) مرحباً، مرحباً، بوب...

توني: أوه... نحن عائدون إلى «البليارد» نحن مقيمون في فندق  
«البليارد»... سوف نقابل هناك جاك وأنجيليكا، وتتناول شراباً، و...

إذا أردت المجيء، فيسعدنا حضورك.

أنى: نعم.

توني ويأسطاعنا أن نجلس ونتكلم. لا شيء، أوه، ليس شيئاً مهماً،  
إنه فقط نوع من الاسترخاء، حاولي أن تكوني مرحة جداً.



الأبيض والكرموي، يخاطب الفتي طبيبه النفسي، مستلقياً على أريكة عتيقة من الجلد، يجلس الطبيب بعيداً عنه. هذه العيادة تبدو أميل لأن تكون وكراً بالياً، صناديق كتب متدفة، خشب داكن الحوار منصل في كل من الشاشقين، رغم أن الحديث لا يلتزم أنظام الدور. أني (مخاطبة طبيبتها): ذلك النهار في بروكلين كان اليوم الأخير الذي أذكر أنني حصلت حقاً على وقت متعم.

الفتي (مخاطباً طبيبه): حسناً، لم نعد نحظى بأي قدر من الضحك بعد الآن، هذا هو المشكل.

أنني: حسناً، كنت مزاجية وغير مكثفة  
طبيب الفتي النفسي: كم عدد المرات التي تمارسان فيها الحب؟  
طبيبة أني النفسية: هل تمارسان الحب باستمرار؟  
الفتي: بالكاد يحصل ذلك، ربما ثلاث مرات في الأسبوع.  
أنني: باستمرار: نحو ثلاث مرات في الأسبوع كما حصل ليلة البارحة، الفتي أراد أن يمارس الحب.

الفتي: لم ترض أن تنام معي ليلة البارحة، كما تعلمين أنه -  
أنني: ... لا أدري... أعني منذ ستة أشهر كنت - كنت أستطيع أن أفعل ذلك - كان ممكناً أن أفعل ذلك، لمجرد أن أسعده  
الفتي أعني: حاولت كل الطرق، كما تعلمين، أنا -أنا- وأنا وضعت موسيقى ناعمة

ولم - لم - لميتي العمراء، و...  
أنني: ولكن الأمر هو - أعني، منذ مناقشنا هذا، أشعر أن لي الحق أن أحافظ على مشاعري. أعتقد أنك كنت تسترين لأنني... أوه، أوه، أنا حقاً فاضحة عن نفسي.  
الفتي: الشيء الذي لا يصدق، أنني أسد تكاليف جلسات التحليل الخاصة بها، وهي تتقدم نحو الشفاء بينما أنا عرضة للائتمان  
أنني: أنا لا أدري، مع ذلك، أشعر بالذنب لأن الفتي هو الذي يدفع تكاليف هذه الجلسات، لذلك، كما تعلمين، أشعر بالذنب إذا لم أذهب معه إلى السرير. ولكنني إن فعلت، فكأنني أذهب عكس حقيقة مشاعري. لا أبري أنا - أنا لا أستطيع أن أفعل.

الفتي: (بالترام مع أني) هل تطمئن... أصبح الأمر مكلفاً. محلي النفسي: مقابل محطها النفسي، إنها تتقدم بينما أنا لا أفعل. تقدمها يهزم تقدمي.

أنني: (بالترام مع الفتي) أحياناً أعتقد - أحياناً أعتقد أنني من الأفضل أن أعيش مع امرأة  
قطع على:

أنني وتوني وحاشوته يستديرون لينظروا إلى الفتي.  
الفتي (صابعه في فمه، متفعلًا) تذكرني، كان لدينا هذا الشيء.  
أنني: أي شيء؟  
الفتي (يحدث في أني ويتنحج): ألا تذكرين نحن - نحن - نحن ناقشنا ذلك الشيء  
أنا كنا -

أنني (مقاطعة) شيء؟  
الفتي (مقاطعة): نعم، كان لدينا، أوه...  
أنني (تنظر إلى الفتي، متجارية) أوه، الشيء؟ أوه، الشيء...  
(ضاحكة) ... نعم... نعم

تستدير أنني، تنظر إلى توني وهو يتنسم ويومئ بيديه  
توني: أوه، حسناً أنا - إذا لم يكن الأمر مناسباً، إيه لا نستطيع أن نفعل به الآن... هذا مقبول، أيضاً... - - - سوف نفعل في مرة ثانية  
أنني: هاي -

توني: ربما إذا كنت على الشاطئ، سوف نلتقي و... ونجتمع هناك  
يصافح أنني

أنني (متفلة) أوه  
توني كانت جلسة رائعة  
أنني أوه، يا إلهي  
توني (مبتسماً) لقد سررت بها فعلاً. (ينظر نحو الفتي) سررت بلقائكم.  
تصبحين على خير  
الحاشية مع السلامة - مع السلامة.

أنني: سررت برويكتكم. مع السلامة. نعم، مع السلامة. تستدير وتنظر نحو الفتي.

الفتي (محبباً) ماذا في الأمر... أنت... حسناً، ماذا في الأمر، تريدان الذهاب إلى تلك الحفلة؟

أنني (تنظر نحو أسفل إلى يديها ثم إلى أعلى نحو الفتي): لا أعرف، ظننت أنها ستكون نوعاً من المرح، تعرف ما أعني، سيكون لطيفاً مقابلة أناس جدد.

الفتي (متنهواً) إنني فقط لست... كما تعلمين، لا أعتقد أنني أستحمل مساءً مرحاً - لأنني أنا - أنا لا أتجاوب جيداً مع المرح، تعلمين ما أعني، أنا - أنا أميل إلى - إذا وصلت إلى درجة مرح متناهية، فسا - فساسخس ثم أتدعن. كما تعلمين، إنها ليست جيدة، لـ (يحدث أصواتاً)

أنني: حسناً، حسناً، لا تريد الذهاب إلى الحفلة، إذاً أوه، ماذا تريد أن تفعل؟

داخلي - صالة عرض سينمائية.  
يخبرني على الشاشة بداية فيلم «الأسى والشفقة» شارع مليء بالسيارات المسرعة الهاربة، وقد ثبتت على سقفها وفي المقاعد الخلفية مقننات مختلفة. تظهر العناوين:

«مشهور الحرب اليهود والأفرياء والمعتقدون الباريسيون حاولوا الهروب بذهبيهم ومجوهراتهم» بينما يحاول الراوي الشرع باللغة الألمانية.

تنقسم الشاشة: أنني وطبيبتها النفسية إلى اليسار، والفتي وطبيبه النفسي إلى اليمين. أنني، تتكلم، جالسة في كرسيها المزين بالأبيض وكذلك تفعل طبيبتها - العيادة حديقة الطراز جداً: قليلة الأثاث،

داخلي - شقة

التي وأني يجلسان بالقرب من بعضهما على الأريكة في شقة بعض الأصدقاء أصدقائهم، ثنائي آخر، يقفان خلف الأريكة في الخلفية. في غمرة إثارتهما يتكلمون تقريبا بدفة واحدة. المرأة الصديقة: واو، أنا لا أصدقها.. تريدون أن تقولوا.. لي أنكم لم تنموا في حياتكم؟  
أني: حسنا، كنت دائما أريد المحاولة، كما تعلمين، ولكن، أوه، الفني، أوه..

إنه لا يحبها بتاتا.

الفني هاي، لا تضعي اللوم على. تعرفين ما السبب، لا أريد أن أضع ثرة من البودرة البيضاء في أنفي لأن الغشاء الأنفي. يأخذ الجميع في الكلام بدفة واحدة.

أني الفني. أنت لا تهب بتاتا أن تجرب شيئا جديدا.

الفني (بعد على أصابعها) كيف تقولين ذلك؟ أعني،

(يحدث أصواتا) من الذي قال أنا -أنا -أنا - أنا قلت إنك أنت وأنا وتلك الفتاة زميلتك في صف التمثيل يجب أن تكون معا نحن الثلاثة.

أني: (منفصلة) هذا شيء مرضي!

الفني: نعم، أعرف أنه مرضي، ولكنه جديد. تعلمين، لم تقولي إنه لا يمكن أن يكون مرضيا

تضحك أني، وتقرئين.

المرأة الصديقة: تعال فقط يا الفني.

(يجلس الأربعة على الأريكة. الرجل الصديق يبدأ في تجهيز صفوف البودرة، ينظر الفني وأني إلى بعضهما البعض منفتحين) أسير ليجسد خدمة. جريه، تعال.

الفني: أوه، نعم؟

أني: نعم. تعال. سيكون متعة لك.

الفني: (يتحرك إلى الأمام على الأريكة) أوه، أنا متأكد إنه شيء مبهج، لأن الأتكال (١) كانوا يفعلون ذلك، كما تعلمين، و - وهم - هم هم كانوا مليون ضحكة

أني (ضاحكة). الفني: تعال كي نخوض التجربة. أعني، تريد أن تكتب لم لا؟

الرجل الصديق هذا نوع عظيم، يا الفني. أهد أصدقائي جاء به من كاليفورنيا.

أني: أوه، هل تعلمان شيئا - لم أخبركما أننا ذاهبان إلى كاليفورنيا الأسبوع القادم.

الفتاة أوه، حقا

أني نعم..

الفني:.. أنا متحمس. كما تعلمين، أوه.. أوه. اتبعت نصيحة وكيلي ويبت كل شيء، وسوف أظفر في التلفزيون.

أني (مقاطعة إياه): كلا، كلا. كلا هذا ليس هو الموضوع بتاتا. الفني سيقوم بتقديم جائزة على شاشات التلفزيون. يا رجل، إنه يتكلم وكأنه يسيء إلى موضوع أخلاقي بجلوسه هنا.

الفتاة: أنت تمزحين؟

الفني: شيء زائف، وعطينا أن نغادر نيويورك خلال أسبوع للميلاد، وهذا أمر يقتلني. الرجل (مقاطعا) الفني، اسمع، عندما تكون في كاليفورنيا، هل

بإستطاعتك الحصول على بعض البودرة من أجلي؟

تضحك أني

الفني (فوق ضحكات أني): طبعاً، طبعاً، سوف يسعدني ذلك.

س - سوف أضعها في كعب مفرغ في جزمتي، كما تعلم.

(يلتفت الفني كويس البودرة الصغير الذهبي المفتوح الذي وضعه الرجل على طاولة القهوة وينظر إليه، متفاعلاً)

ك - ك - كم ثمن هذا النوع

الرجل: ألفي دولار للأونص.

أني: يا إلهي.

الفني: حقا؟ ما هي صفاته وتأثيره؟ لأنني لم..

يضع إصبعه في المسحوق، يشمه ثم يعطس. يتناثر المسحوق في كافة أرجاء الحجرة، بينما يصدر الرجل والمرأة وأني ردة فعل صامتة.

قطع على.

كاليفورنيا - شارع بهفري هيلز - نهاري.

إنه يوم دافئ جميل. روب، أني والفني في سيارة روب القلابة يتحركون أمام المنازل الواسعة وأشجار الشجول. ضوء الشمس ينعكس على السيارة. أني، متحمسة، تستوعب المكان برمته. الأصوات في الخلفية ترنم ترانيم الميلاد.

الأصوات (تغني) نتمنى لك ميلاداً سعيداً

نتمنى لك ميلاداً سعيداً

نتمنى لك ميلاداً سعيداً

وسنة جديدة سعيدة

روب (فوق الغناء): لم تكن في حياتي مسترخياً كما أنا الآن منذ أن انتقلت إلى هنا، يا ماكس. أريدك أن تشاهد منزلي أنا أسكن بجانب هوج هافن، يا ماكس. يسمح لي باستعمال الجاكوزي.

والنساء، يا ماكس، إنهن مثل نساء مجلة بلاي بوي، ولكنهن يستطعن أن يحركن أذرعهن وسيقانهن.

أني (ضاحكة) تعلمين، لا أستطيع التغلب على ذلك إنها حقاً بهفري هيلز.

أصوات (تغني) نتمنى لك ميلاداً سعيداً وسنة جديدة سعيدة.

الفني: نعم، المعمار حقاً ثابت، أليس كذلك؟ فرنسي بجانب ال -

الأصوات (تغني فوق الحوار)

شجيرة الميلاد

شجيرة الميلاد

كم أنت زاهية وخضراء

خاصتنا...

الفني: الأسباني، وبجانب التيو دورب، الياباني.

أني: يا إلهي كم هي منقطة نظيفة.

الفني: سبب ذلك أنهم لا يرمزون زيمالتهم. يحولونها إلى برامج تلفزيونية.

روب: أوه، على مولاك، يا ماكس. اعطنا استراحة، هل يمكنك ذلك؟ إنه عيد الميلاد.

تبدأ أني في التقاط صور للمشهد.

الفني: هل تصدق أن هذا هو الميلاد هناك؟



الفي انظر. أوه

صحات عالية من أجهزة استقبال التلفزيون.

روب (مخاطباً الفي) نحن نقوم بهذا العرض مباشرة أمام الجمهور.

الفي: عظيم، ولكن لا أحد يضحك لأن نكائكم ليست مضحكة.

روب: نعم، حسناً، لذلك فإن هذه الآلة هي ديناميت.

روب على شاشة التلفزيون من الأفضل أن تستلقي، لقد بقيت تحت

الشمس فترة طويلة.

روب (مخاطباً التقني) نعم... أوه، اعطني قهقهة متوسطة الحجم تقريباً

هنا. وبعد ذلك يدا كبيرة...

تسمع أصوات الضحك والتهايل من التلفزيون.

الفي (ينزع نظارته ويحك وجهه) هل هناك ازدراء واستهجان؟

تظهر أجهزة الاستقبال امرأة على الشاشة.

المرأة: كنّا على وشك أن نرتب لك علاقة مع ابنة العم دولوريس.

الفي (مخاطباً التلفزيون) أوه، يا ماكس، أنا لست على ما يرام.

روب: ما بالك؟

الفي: لا أدري، لقد أصبت - أصبت بالدوران

(يسعل) أشعر بدوران، يا ماكس.

روب: حسناً، اجلس

الفي (يجلس) أوه، يا إلهي.

روب: هل أنت بخير؟

الفي: لا أدري، أمني، أنا -

روب (يقرب أمام الفي وينظر إليه): هل تريد أن تستلقي

الفي: كلا، كلا، معدتي، كما تعلم، طوال فترة الصباح كانت معدتي

مصابية بالفيضان، لقد بدأت أشعر...

روب: ما رأيك ببيرة الزنجبيل؟

الفي: أوه، ماكس... كلا ربما من الأفضل أن استلقي.

داخلي - غرفة الغفوق

يستلقي الفي في السرير وكوعه إلى أعلى، طبيب يجلس بجانبه وعليه

مظهر الاهتمام الشديد. يحمل الطبيب طبقاً من الدجاج - يحمل الفي

به بدون اهتمام، أي، في الخلفية، تتكلم في التلفزيون

أني (تتكلم في التلفزيون) نعم

الطبيب (يحمل الطعام) لماذا لا تحاول أن تأخذ قليلاً من هذه؟

هذا دجاج فقط.

## الأصوات: شجرة الميلاد

شجرة الميلاد .

يمرون بمنزل كبير حوله مرج ممتد. على هذا المرج يجلس سانتا كلوز

بحجم طبيعى وأمامه زحافة وغزال. تتابع الأصوات الغناء بترانيم

الميلاد: أني تتابع النقاط الصور.

أني. هل تعلمون، كانت تلجج - كانت تلجج والدنيا رمادية حقاً في

نيويورك للبارحة

روب هل تمزحين؟

الفي: صحيح - حسناً، سانتا كلوز سوف يصاب بضربة شمس

روب ماكس، ليس هناك جريمة، ليس هناك قتل وسلب.

الفي: ليس هناك جريمة اقتصادية، كما تعلم، ولكن نطمع هناك -

همالك جرائم الشعائر والطقوس، جرائم الطوائف الدينية، كما

تطمعن، هناك قتلة بذرة، الفمخ

روب: إنك الآن هنا يا ماكس. أتمنى أن تشاهد شيئاً من برنامجي

التلفزيونية، ونحن مدعوون إلى حفلة عيد ميلاد ضخمة

يتابعون السواقة وهم الآن في منطقة أقل مستوى من مناطق السكن

يعمرون من أمام كشك لبيع الهوت دوغ وسيارة لبيع المأكولات - يدور

الناس حولهم يأكلون الهوت دوغ.

الأصوات (يعنون بصوت أعلى الآن) نذكروا المسيح مخلصنا

ولد يوم عيد الميلاد.

ليخلصنا جميعاً... من سطوة الشيطان

حيث إننا ضلنا طريقنا.

يمرون أمام مسرح الظلة أمام المسرح تعلن عن «بيت طرد الأرواح

الشيرة» من المسيح الشرير.» للكاراك فقط. تبدأ الحفلة في ٧:٥.

داخلي - غرفة التحكم بالتلفزيون

مجموعة أجهزة استقبال على صف على الحائط أمام كونسول متقن

الصنع. يقف روب والفي مع شارلي، التقني، في الغرفة الصغيرة

يراقبون الشاشات التي تظهر روب كنجم تلفزيوني في كوميديا

المرافق

يتحاورون، محللين الخطوات، فوق أصوات الكوميديا التلفزيونية

المنسجلة.

الفي (مقاطعاً الحوار) أوه.

روب: انظر، الآن، شارلي، أعطني ضحكة كبيرة.

روب على شاشة التلفزيون: ليموزين متجه نحو المسار يتكسر؟

روب (مرقأباً) أكبر بقليل

تصبح أجهزة استقبال التلفزيون سوداء عندما يقوم التقني بإغلاقها

ليصلح شريط الضحك.

الفي: هل تلاحظ إلى أي مدى هو أخلاقي هذا العمل؟

روب: ماكس، لدي مسلسلات كاسحة

الفي: نعم، أعرف ذلك، ولكنك تضيف صحكات كاذبة.

يعيد التقنيون فتح أجهزة الاستقبال ليطهر روب مصحوباً بشخصية

أجرو، أربي.

أني: أوه، أنا أسف.

روب على شاشة التلفزيون: أربي.

أربي: نعم.

روب (مستديراً نحو التقني) أعطني ضحكة مجلجلة هنا يا شارلي.

الفي (يأخذ قطعة دجاج ويمسك بها).

أوه، أوه، كلا، لا أستطيع أن أكل هذا. أنا مصاب بالفتيان. (يلهث ويحدث أصواتاً إذا كنت تستطيع - إذا كنت فقط تستطيع أن تعطيني شيئاً يريحني الساعتين القادميتين، فأنا كما تعلم - يتوجب علي أن أنهب إلى بوربانك. وأقدم هناك جائزة لأحد البرامج التلفزيونية.

آني (على التلفزيون مقاطعة الطبيب والفي): حسناً... هـ - هـ - هـ... أوه، حسناً - نعم، سوف أقول له

الطبيب: حسناً، في الواقع ليس بك شيء سيئ حسب ما أعرف. أعني، حرارتك ليست مرتفعة، ولا أعراض لأي شيء جدي. لم تكن تأكل لحم خنزير أو أسدافاً بحرية.

تتحرك آني فجأة نحو الفي.

آني (تجلس على حافة السرير) سامحني. أنا أسفة، أنا أسفة، أيها الطبيب. أوه يا الفي، يا الفي، إنه العرض قالوا إن الأمور تسير سيئاً حسناً. لقد وجدوا بديلاً. لذلك فسوف يسجلون بدونه.

الفي (يحدث أصواتاً) أشعر بالفتيان. (يتنهد ويأخذ نفساً) أوه يا إلهي، الآن لن أتمكن من القيام بالعرض التلفزيوني.

وكردة فعل يرفع الفي يده بقرص، ثم يأخذ بأكلم قطعة الدجاج التي كان يحملها. يراقب الطبيب وآني ردة فعله.

آني، نعم، اسمع، أيها الطبيب، أنا مضطرب.

الطبيب: الآن، أينها السيدة. سنجر. لا أستطيع أن أجد شيئاً...

الفي يا إلهي،

آني: لا شيء يتأثراً.

الطبيب: كلا، أعفد إنه باستطاعتي إحصار رجل المتهرب إلى هنا. الفي (يتلصق ببقية الدجاجة من الطبق): أوه، يا إلهي الملح من فضلك؟ آني، ماذا تعني؟ هل تعتقد إنه -

الطبيب (يعطي الملح للفي) نعم، سامحيني (مخاطباً آني) ربما يكون من الأفضل أن نأخذه إلى المستشفى اليوم أو يومين.

يبدأ الفي بالأكل.

آني أوه، أوه، آه، مستشفى؟

الطبيب: حسناً، والا، فليس هناك طريقة أخرى لنحضر ما أصابك. الفي (يحدث أصواتاً، يأخذ نفساً عميقاً) في الواقع، حالتي هذه ليست سيئة

خارجي - شارع بغربي هيلز المنطقة السكنية - نهاري

روب: آني والفي في سيارة روب. يدخلون في طريق دائري طويل حيث يحضر إليهما خادم. تزي منزل واسعاً متدا إلى اليمين، يدخل لثان باتجاه الباب الأسامي، والطريق إلى المنزل مزينة بالسيارات المتوقفة. تسمع موسيقى عالية

الفي (يخرج من السيارة): هاي، لا تقولوا لولينا أن نسير من السيارة إلى المنزل. يا الله، لم تلمس قدمي الرصيف منذ أن وصلت إلى لوس أنجلوس

داخلي - منزل.

تقام حفلة عيد ميلاد هوليود مع الموسيقي، الناس يدورون، والخدم يحملون الصواني المملأ بالمشايير، يلفون بها. كل شيء عرضي... أبواب على الطراز الفرنسي مشرعة على عرض حائط باكمله: مفتوحة

على المرج الخلفي، يتحرك الضيوف من الغرفة إلى الخارج ويعودون إليها. إنها مزينة، بالإمكان سماع فئات المصادات وصلصلة الكؤوس. يقف رجلان، لفصحتما شمس كاليفورنيا، عند الباب الفرنسي يتكلمان.

الرجل الأول: حسناً، نقوم بالاجتماع معه، وأنا أقوم بالاجتماع معه إذا ما أقمت اجتماعاً مع فريدي.

الرجل الثاني: أقم اجتماعاً مع فريدي. أقام فريدي اجتماعاً مع شارلي. وأنت تقوم اجتماعاً معه.

الرجل الأول: كل الاجتماعات الجيدة تقام.

قطع إلى.

يقف رجل يتكلم، والناس في مجموعات خلفه. قطعاً كثن متماثلتان مطلقان على كتفه "يلس بذلة فضاء غريبة.

الرجل الثالث: الآن هي فكرة فقط ولكن أعفد باستطاعتي الحصول على تمويل لتحول إلى مفهوم... وبعد ذلك أحولها إلى مشروع

يقف الفي ورب بالقرب من الأبواب الفرنسية التي تؤدي إلى المروج الخلفية. يأكلون ويشربون ويراقبون الناس الداخلين والخارجين من المنزل.

روب هل يعجبك هذا المنزل يا ماكس؟

الفي: م، هم.

روب: لقد أحضرت خريطة طريق أيضاً لنتمكن من الوصول إلى الحمام

الفي: ييه، كان عليك إبلاغي بأنها حفلة توني لاسي.

روب: ما الفرق في ذلك؟

ينظر الفي إلى الغرفة، حيث تقوم آني وتوني لاسي بمحادثة مليئة بالحياة.

الفي: أعفد أنه يكن عاطفة ما آني

روب أوه، كلا، كلا، هذا كلام سخيف، يا ماكس. إنه يخرج مع تلك الفتاة الواقعة هناك

الفي: أين؟

يشهر روب برأسه باتجاه سيده طويلة تليس الأبيض وتتجاذب أطراف الحديث مع مجموعة من الناس بالقرب منهم.

روب: السيدة التي تليس V.P.L. (١٧)

الفي: V.P.L.؟

روب: خطوط السورال الداخلي المرتبة - يا ماكس، إنها رائعة.

الفي: نعم، إنها في المرتبة العاشرة، يا ماكس، وهذا شيء عظيم بالنسبة لك لأنك أنت - أنت متعود على المرتبة الثانية، أليس كذلك؟

روب: ليس هناك أحد في المرتبة الثانية.

الفي: نعم، أنت متعود على النوع الذي يحمل - الذي يحمل شظية التسوق ويسير بها عبر سنترال بارك واضعاً قناع جراحة ليخفي

تدمره

روب: م - هم.

الفي: و... أوه.

روب (مقاطعاً) هل يعجبك هذا الزوج، يا ماكس؟

يتحرك لثان باتجاه روب والفي ذراع الرجل حول المرأة: يفتان جنباً إلى جنب. في الخلفية، آني وتوني مارالا يتحادثان

روب: وأعفد أنهم رجلا للتو من عند ماستلز وجونسون. (١٨)





للنفس. هل تعرفون من هم أصحاب البيت الأصليين؟  
أولا لنسون إدي، ثم ليجز دياموند. ثم هل تعرفون من كان يسكن هنا؟  
الفي. تريجيبي (٧٠)  
تضحك أنا والفئات ذات الثوب الأبيض.  
توني شارلي شابلن  
الفي هاي  
توني. مباشرة قبل أشيانه غير الأمريكية.  
يقفون في غرفة عرض هادئة. يستلقي رجل على إحدى الأرائك  
العديدة التي تغطي بها الغرفة. المكان أهدأ كثيرا منا: نقيض  
للضوضاء والازدحام في الأسفل.  
الفي: نعم، هذا المكان رائع.  
أني: نعم.  
توني: أوه أنتما مازلتما أوه، مازلتما من سكان نيويورك.  
الفي: نعم، أحب المكان هناك كثيرا.  
أني (ضاحكة): نعم.  
توني: حسنا كنت أسكن هناك. كنت أسكن هناك لسنوات.  
هل تطمان. لقد أصبحت، أصبحت قذرة جداً الآن  
أني: نعم.  
الفي: أنا مع الزبالة. إنها رغبتي.  
أني: يا رجل، هذه غرفة عرض رائعة. إنها حقاً غرفة جميلة.  
توني: أوه، وهناك شيء آخر حول نيويورك. انظر... أنت - أنت تريد  
مشاهدة فيلم، عليك أن تتقف في طابور طويل.  
أني: نعم.  
توني: يمكن الطلوس أحيانا متجمدا، وأحيانا أخرى ممطرا  
أني: نعم  
توني: وهنا، تستطيعين فقط -  
الفئات ذات الثوب الأبيض: لقد شاهدنا «الهدنة الكبيرة» ليلة البارحة  
الفي (وأي (معا) أوه، حقاً؟  
الرجل المستلقي (ينظر من فوق كتفه إلى المجموعة) هذا فيلم رائع إذا  
كنت في حالة نشوة. (تضحك المجموعة، وتنتظر إلى الرجل المستلقي  
على الأريكة. ينظر إلى أعلى باتجاههم، مبتسما، وفي يده لفافة، يقدم  
لهم واحدًا) هاي، أنتن.  
توني (يهز رأسه رافضاً) تعالي لترى غرفة نومنا. ولقد قمنا بتجديد  
إنارة رائع. حسناً؟  
أني: أوه، شيء جيد. حسناً.

الفي: نعم، جناح العناية المركزة (يراقب المرأة ذات الثوب الأبيض).  
يا إلهي - أسمع، ماكس، أعتقد أنها... أعتقد أنها تفارزني، بينما  
يراقب روب والفي الضيوف. تبدأ المرأة ذات الثوب الأبيض تسير  
باتجاههم.

روب: إذا ما جاءت إلى هنا، يا ماكس، فإن نخاعي سيتحول إلى  
جواكامل (١٩).

الفي: سأعالج هذا الموضوع. سوف أعالجه. هاي.  
الفئات ذات الثوب الأبيض: أنت الفي سيجر أليس كذلك؟ ألم تلتق في  
EST؟

الفي (بردة فعل) EST؟ كلا، لم أذهب في جهاتي إلى EST.  
الفئات ذات الثوب الأبيض: إذا كيف تستطيع انتقادها؟  
الفي: أوه.

روب: أوه، هو - هو لم يقل شيئاً.

الفي: (ضاحكاً) كلا، كنت إلى هنا لأعالج بالصدمة، ولكن كان  
هنالك أزمة طاقة، لذلك أنا... إنه من يذوق الطعام لي هل تقابلتما من  
قبل؟

روب (يهز رأسه) مرحباً. كيف حاله؟

الفئات ذات الثوب الأبيض: هل تذوق لثري ما إذا كان الطعام مسموماً؟  
الفي: نعم، إنه مجنون

تضحك الفئات ذات الثوب الأبيض

الفي (ينظر نحو روب والفئات) هاي، أنتما الاثنان تلبسان الأبيض. لا  
بد أن هذا مكتوب في النجوم.

روب: نعم، صحيح.

الفي: لا بد أن تكون بوري جلي في هذا المكان.

روب: سوف نعمل معاً.

يغادر روب والفئات المكان معاً، بينما تتحرك للكاميرا نحو توني وأني  
الذين يقفان أمام مائدة البوفيه.

توني: نحن بحاجة إلى ستة أسابيع، خلال هذه الأسابيع الستة سوف  
نخرج ألبومنا كاملاً.

أني: لا أعرف، هذا شيء غريب على، كما تعلم.

توني: فقط... هذا كل ما نحتاجينه. باستماعك الحضور والبقاء  
والإقامة هنا  
أني: أوه.

توني: هنالك جناح كامل في هذا البيت.

أني (ضاحكة) أوه نعم، أقيم هنا؟ أوه... هوه.

توني: باستماعك أخذ واستخدمه. لماذا - لماذا تهتمين؟

أني (ضاحكة): لا أدري. لا أدري.

تأخذ قليلاً من مفتحات الشبوة.

قطع إلى.

مازال الرجلان يتكلمان عن اجتماعات وهما محاطان بمجموعة  
أخرى من الناس الذين يدورون حولهم.

الرجل الأول: إنه ليس فقط وكيل جيد، ولكنه يقيم اجتماعات ناجحة.  
الرجل الثاني: م، م.

يخرج توني من قاعة الحفلة ويده بيد الفئات ذات الثوب الأبيض،  
مصطحباً الفي وأني ليريهم بقية أجزاء المنزل.

توني هذا منزل عظيم حقاً، كل شيء، ساونا، جاكوزي، ثلاثة ملاعب

الفي أنا متراح

يفادر توني الغرفة مصطحباً الفتاة ذات الثوب الأبيض يتبعهما أي

والفي  
أي (تأخذ بذراع الفي) شيء رائع أعني، كما ترى أنهم يشاهدون

أفلاماً طوال اليوم  
الفي نعم وتدرجياً تهرمين وتومتين هل تعلمين إنه من الضروري

أن نقوم ببعض المجهود بين الفيبة والأخرى.  
أي ألا تعتقد أن صديقته جميلة؟

الفي نعم، لها مظهر رائع يوحي بالثبوت على عجيزتها  
ولكن يكون...

يعبران أمام رجل يتكلم في التلفزيون في ممر القاعة.  
الرجل في التلفزيون: نعم، نعم. نسيت تعويذتي.

عندما نزل السلم كانت المظلة ما تزال قائمة. تفرق الناس قليلاً الآن  
أصبحت الأحاديث أكثر حيوية، والبعض يتكلم بهدوء في زوايا أكثر

حميمية، بعض الأزواج يرقصون. يقف الفي يرشف شرابه بالقرب من  
شجرة عيد الميلاد الكبيرة، تمر امرأة مديدة القامة بالقرب منه

فتصافحه ثم تغادر  
يتابع إرتشاف كأسه، لوحده، وهو يراقب توني. وأني يرقصان في

منتصف الغرفة.  
نرى على الشاشة طائرة تطير، تبدو من معهد مدينة لوس أنجلوس ثم

قطع إلى:  
طائرة. داهلي طائرة.

يجلس أي والفي، المضيفة خلفهما تخدم باقي المسافرين. تحذّر أي  
خارج النافذة وهي تحمل فنجاناً من القهوة. الفي يقرأ الاثنان

منشغلان في أفكارهما.  
صوت أي مسموع (مخاطبة نفسها): كان شيئاً جميلاً. لا أعتقد أن

كاليفورنيا سيئة بناتاً. نحن مخرجون إلى البيت جراً. صوت الفي  
مسموعاً (مخاطبة نفسه) الكثير من النساء الجميلات

كان متعة الحب معهن.  
صوت أي مسموعاً (وهي ترشف قهقهتها): علي أن أواجه الحقائق.

أنا - أنا أعيد الفي. ولكن علاقتنا على ما يبدو لم تعد صالحة.  
صوت الفي مسموعاً (مملة مفتوحة على حضنة): سوف أواجه نفس

المشكلة مع أي هذه الليلة. لماذا سأحتاج هذا؟  
صوت أي مسموعاً: فقط لو أملك الجرة للانفصال، ولكنك حقاً

سيجرح.  
صوت الفي مسموعاً: لو أنني فقط لا أشعر بالفضأ إذا ما طلبت من أي

مغادرة المنزل. الأمر قد يحطمها. ولكن علي أن ألتزم الأمانة.  
ينظر إلى حيث تجلس أي.

أي (تبادل الفي النظر) الفي، أوه، دعنا نواجه الأمر. هل تعلم شيئاً، لا  
أعتقد

أن علاقتنا تسير على ما يرام.  
الفي تش، أعرف ذلك. العلاقة، كما أعتقد هي - هي مثل القرش، كما

تتعلمين؟ عليها أن تتحرك باستمرار إلى الأمام ولا أفسدتم. (يتنهد)  
وأعتقد أن ما لدينا (يتنحنج) هو قرش ميت

داخلي - غرفة جلوس الفي - نهائياً  
تتنصب شجرة عيد ميلاد مضيفة في منتصف صناديق وكتب

وفوضى حزم الأمعة وتحديد من يملك هذا وذاك، بينما يساعد الفي  
أي لتنتقل خارج المنزل.

الفي (يحمل كتاباً): لمن «حارس في حقل الشوفان» هذا؟  
أي (تدخل الغرفة بذراع مقل بالكتب): حسناً، لنرى الآن...

إذا كان اسمي مكتوباً عليها، فهي لي على ما أعتقد.  
الفي (بردة فعل): أوه، حسناً اسمك عليها... هل تعلمين، لقد كتبت

اسمك على كل كتيبي لأنك تعلمين أن هذا اليوم أت لا محالة.  
أي (واضعة الكتب في مكانها ورافعة شعرها) حسناً، أوه، يا الفي،

أردت أنت أن ننفلص تماماً كما أردت أنا.  
الفي (يقب في للكتب) ليس هناك من - من تسأل يدور في عقلي

أعتقد أننا فعل شيئاً ناجحاً، بلا شك  
أي (تحمل صورة في إطار وتتحرك في أرجاء المكان). الآن، انظر،

جميع الكتب التي تتكلم عن موضوع الموت والموت الفعلي تخصك  
أنت، وكل الكتب الشعرية تخصني أنا.

الفي (ينظر نحو كتاب في الأسفل): هذا «رفض الموت». هل تذكرين  
هذا؟

أي: أوه -  
الفي: هذا أول كتاب اشتريته لك.

تنجى أي نحو الفي. ينظر الاثنان إلى الكتاب: المدفأة تشتمل بدفء،  
خلفهما.

أي: يا إلهي  
الفي: هل تذكرين ذلك اليوم؟

أي: حتماً، بهاء أشعر وكان حملاً ثقيلاً أزجح عن ككتفي. م. مم.  
الفي: شكراً، يا عزيزتي

أي (ترتبت على كتف الفي): أوه، كلا، كلا، كلا، كلا. أعني، كما  
تعلم، كلا، كلا، كلا، أعني، أعتقد أنه من الحاجات الضرورية لنا أن

نكتشف علاقات جديدة وأشياء كهذه.  
تسير بعيداً

الفي ليس هناك - ليس هناك شك في ذلك، لأننا أعطينا علاقتنا -  
.. أوه، أوه، أعتقد أكثر من فرصة جيدة، كما تعلمين؟

يرمي الكتاب في الكرتونة.  
أي (خارج الشاشة) نعم، محلاتي النفسية تعتقد أن هذه الخطوة

ضرورية لي.  
الفي (خارج الشاشة): نعم، أنا -أنا حق - كما تعلمين، أثق بها، لأنه

مطل - محلاتي النفسية أوصت بها.  
أي (تدخل وذايعاً مله بمجموعة أخرى من الكتب): حسناً، لماذا

علي أن أضع في ثقباتي النفسية مختلف أنواعها على أي حال.  
الفي صحيح. وأنت - وأنت تعلمين أن الجزء الجميل هو؟

أي ماذا؟  
الفي (يحمل علبة صغيرة من الأزهار): باستطاعتنا دائماً أن نعود معاً

مرة ثانية، لأنه ليس هناك - ليس هناك مشكلة. لأنه... صحيح.  
أي (مقاطعة): تماماً، ولكن...تماماً. أوهوهوه!

الفي تعلمين، أنا - أنا لا أعتقد أن أزواجاً عديدين يستطيعون  
معالجة ذلك. أعني كما تعلمين يمكن أن ينفصلوا ويبقوا أصدقاء.

أي (تأخذ زراً من إحدى الطبق). هاي، هذا لي، هذا الزر.  
هذا بالذات، أنت تذكر -



القي (مقاطعا) نعم.

أني أعتقد أن هذه جميعها لك. اتهام. أوه، أيزنهاور...

إتهام نيكسون... إتهام ليندون جونسون... إتهام رونالد ريجان

خارجي - شارع في مدينة نيويورك - نهرا

يتحرك الناس في الممرات، بينما يسير اللي خارج أحد المزارن

ويتحرك باتجاه المقدمة

القي (وجهه إلى الكاميرا، مخاطبا الجمهور) أنا أفقد أني. لقد ارتكبت

خطأ شديدا.

يسير زوجاني في الشارع فيتوقفان عندما يخاطب الرجل اللي

الرجل في الشارع إنها تعيش في لوس أنجلوس مع توتي لايسي.

القي. أوه، حقا؟ حسنا، إذا كان الأمر كذلك، فلنذهب إلى اللجيم! إذا

كانت تحب هذا النوع من الحياة، فدعها تعيش هناك!

إنه شخص غبي، أولا.

الرجل في الشارع. لقد تخرج من هارفارد

القي: نعم، قد يكون - اسمع، هارفارد تخطئ أيضا، كما تعلم

كيسنجر كان يدرس هناك

يسير الزوجان بعيدا فيما تتجه امرأة مسنة نحو اللي، ويسير آهرون

بمخازنهم

المرأة للمسة... لا تقل لي إيك تغار؟

القي: نعم، أغار قليلا مثل ميديا، دعيني، دعيني - هل أستطيع أن أريك

شيئا يا سيدتي؟

(يأخذ شيئا صغيرا من جيبه ليبريه للسيدة)

ماذا لدي هنا... لقد وجدت هذه في القطة. صابون أسود. كانت تغسل

وجيها شائماناة مرة في اليوم بالصابون الأسود.

لا تسألني لماذا

السيدة المسنة - حسنا، لماذا لا تخرج مع نساء أخريات؟

القي: حسنا، أنا - أنا حاولت ولكن الأمر، أوه، كما تعلمين، إنه مشر

للاكتئاب

عودة إلى الماضي بلفظة سابقة - داخلي - مطبخ اللي الريفي.

نملا ساقا وذراعا اللي الشاشة بينما ينهض ببطء من أرضية البلاط

وهو يحمل كركندا حيا. يضعه على الطاوية.

القي (مشيرا نحو الكركند): هذا ما يحدث لي دائما، بسرعة، إذ - انهبي

واحضري المقشة

الفتاة التي تواعدة تلبس سروالا قصيرا، تنحني أمام الحوض وتشغل

سيجارة

لا تتحرك للمساعدة.

فتاة المودع (تدخن). علام تحدث اضطرابا كبيرا؟ (بينما تسير هي

بسط الكركند من الصينية إلى الأرض. يقفز اللي بعيدا، ثم يضع

الصينية بحماية باتجاه الكركند) إنها ليست سوى مجموعة من

الكركند. انظر إلك رجل ناضج، تعرف كيف تلتقط كركندا.

القي (ينظر إلى أعلى بوضوح مثل: أنا لست أنا منذ أن أوقفت للتدخين.

فتاة المودع (مازال متحفية على الحوض ويدها على وركها). أوه،

متى أقلت عن التدخين؟

ينتصب عن الأرض والكركند على الصينية

اللي منذ ستة عشر عاما.

فتاة المودع (محتارة) ماذا تعني؟

القي: (هازنا) أعني؟

فتاة المودع لقد توقفت عن التدخين منذ ستة عشر عاما، هل هذا ما قلته؟ أوه أنا! أنا لا أفهم هل أنت تمزح، أم ماذا؟

قطع لي

يسير اللي وحيدا على شارع فرانكلن روزفلت. حيث كان يسير مع أني -

سما نيويورك ما زالت في الخلفية، تتحرك طيور النورس وينطلق بوق

الضباب، يسير ببطء، ويتحرك بعيدا عن الشاشة

داخلي - غرفة نوم - نهرا

يجلس اللي على السرير ويتكلم في الهاتف

القي: أسمعيني، يا عزيزتي، سنقرال بارك تحول إلى لون أخضر.

نعم أنا را - أنا رأيت ذلك المجنون الذي نحن - حيث كنا نراه مع

الأرهر، أوه القبة ذات المشبك وكما تعلمين. والعداء دو العجلات؟

اسمعي أنا- أنا أريدك أن تعودي إلى هنا... حسنا، أنا - أنا - وألا

سوف أذهب إلى هناك وأحضر.

قطع لي

طائرة في الجو.

قطع لي

خارجي - مطار لوس أنجلوس

الناس يروحون ويجيئون بينما يتكلم اللي في غرفة الهاتف في

الخارج.

القي: ماذا تعنين، أين أنا؟ أين - أين تعتقدين أنني موجود - ما - أنا

في الخارج أنا في مطار لوس أنجلوس لقد جئت بالطائرة (يفرح

الهواء من منخاره) تن، أنا - حسنا، أنا جئت بالطائرة لأراك

(يتنهم) هاي، اسمعي، هل بالإمكان عدم مناقشة الموضوع على

الهاتف لأنني كما تعلمين، أنا - أنا أشعر بارتفاع في درجة الحرارة

وأنا - أنا سأصاب بحالة غثيان لوس أنجلوس المزممة أنا - أنا لا

أشعر أنني بحالة جيدة.

ما زالت محادثة اللي مسموعة، بينما نراه على الشاشة خلف مقود

سيارة في شارع مزدحم، يحدث شيء صدام يسبب حرق السيارة

ببطء باتجاه تقاطع طرق.

يسمع صوت اللي: حسنا، حيث - حيثما ترغبين في اللقاء، أنا غير

مهتم. أنا سوف - أنا سوف أقود إلى هناك. استأجرت سيارة وأنا

أقود ذلك... ماذا تعنين؟ ماذا - لماذا تعنين هذه معجزة؟ أنا أقود

بنعسي -

خارجي - مهفي في الخلاء - نهرا

يتعلق الناس حول موارد متحلة ومغطاة بشرائف مختلفة الألوان في مهفي في الهواء الطلق على شارع صن ست. يسير العارة بجانبهم وهم يتناولون الغداء، ويهب عليهم نسيم كاليفورنيا اللطيف. المطعم مزدهج نوعاً ما بينما يشق الفني طريقه بين الموائد وينظر حوله. أخيراً يأخذ مكانه إلى مائدة خالية؛ بالقرب منه تجلس امرأة مع رجل شاب أصغر سناً منها. تأتي النادلة لأفني بقائمة الطعام وتنتظر لطباخة الفني (صماخيا النادلة) أريد أن - أريد أن أخذ برامع اللب وأوه، وطبق من الصميرة المسحوقة

تظهر أني وقد لبست ثوباً مزهراً وقبعة واسعة. يلاحظ الفني وجودها، ويرافقها وهي تتحرك نحو مائدته. يقف ويتصافحان أني هاي. يمسح الفني أنفه وهو يحمل بها. يبتسم، ويتحرك المرور في الشارع من خلفه. تد له أني الابتسامة. الفني. تبدين في منتهي الجمال. أني، أوه، كلا، إنني فقط خسرت بعض الوزن. هذا كل شيء (يركز الفني نظارته

وهو لا يدرى من أين يبدأ مرتبك قليلاً)

حسناً، مظهرك لطيف.

الفني (يهرز رأسه): هل تعلمين، أنا - أنا كنت أفكر في شيء وأعتقد أننا يجب أن نتزوج

أنني (تتركز نظارتهما الشمسية) أوه، الفني، هيا.

الفني: ماذا؟ ترغيبين في العيش هنا على مدار السنة؟ إنها كمين يعيش في بلاد المونثاين (٢١)

أنني (تنظر حولها) حسناً، ماذا تعني؟ أعني، الحياة ممتازة هنا. أعني، أن توتي لطيف جداً، أوه، حسناً، التقى أناساً وأذهب إلى حفلات - و تلعب التنس، أعني، هذه... هذه خطوة كبيرة بالنسبة لي، كما تعلم؟ أعني...

(كردة فعل ينظر الفني إلى يديه، ثم إلى أعلى) أنا قادرة على الاستمتاع بالناس أكثر

الفني (حزيناً): إذا ما بك... أنت لن تعودين إلى نيويورك؟

أنني (مبتسمة): ما وجه عظمة نيويورك؟ أعني، أنها مدينة مبهجة. أنت قرأت الموت في البندقية؟

الفني، هاي، أنت لم تقرأ الموت في البندقية إلا عندما اشتريته أنا لك

أنني: هذا صحيح، هذا صحيح. (مازالاً تبتسم) أنت لم تعطين سوى الكتب التي تحمل في عنوانها كلمة الموت.

الفني (يومي برأسه ويشير) هذا صحيح، لأنه قضية مهمة.

أنني الفني، أنت غير قادر على الاستمتاع بالحياة، هل تعلم ذلك، أعني، حياتك هي مدينة نيويورك. أنت فقط ذلك الإنسان، إنك مثل هذه الجزيرة منغلقة على نفسك.

الفني (يلهو بمفاتيح سيارته): لا أستطيع التمتع بأي شيء إلا إذا أنا... إلا إذا كان الجميع متمتعاً - أنا - كما تعلمين، إذا كان إنسان واحد يعاني الجوع في مكان ما، فهذا... كما تعلمين، أنا - أنا... هذا يضع عائقاً في أمسيتي (ينظر إلى يديه، بحزن) إذا ترديدن أن نتزوج لم مانا؟

أنني (بجدية) كلا. إننا أصدقاء. أريد أن نبقي أصدقاء الفني (غير مصدق) حسناً.

(بصوت عال للنادلة) الصباب، من فضلك، هل أستطيع - هل أستطيع هل أستطيع... هل أستطيع...

أنني (مقاطعة) أنت مجنون أليس كذلك؟

الفني (يهرز رأسه): كلا. (ثم يخفض رأسه موافقاً) نعم، حتماً أنا مجنون، لأنك تحبيني، أعرف ذلك أني، الفني، لا أستطيع القول أن هذا شيء صحيح في هذه المرحلة من حياتي

حقيقة أنا لا أستطيع أن أقول أن هذا حقيقي، أعني أنت تعرف كم أنت رائع. أعني أنت تعرف... أنك السبب الذي من أجله تركت غرفتي، وأنا أصبحت متمسكة من الغناء، و - و، كما تعلم، أصبحت أقدر على ملازمة مشاعري وكل هذه الأمور على أي حال، أنظر، لا أريد أن - أستمتع، أستمتع، أستمتع، أوه (ضاحكة) هاي، على أي حال ما الذي نؤتي فعله، هاي؟

الفني (رافعاً كتفیه) المعتاد، كما تعلمين، أوه، أحاول الكتابة أنا أعمل على كتابة مسرحية.

(يتفقد) يا إلهي، إذا ماذا نقولين؟ إنك لن تعودين معي إلى نيويورك؟

يهرز رأساً غير مصدق.

أنني (تهز رأسها): كلا!

(تتوقف) أسمع، علي أن أذهب.

تأخذ في التفتيح.

الفني: تعينين أنت... (ينفض ويأخذ بملاحقتها بين الزياتين في الموائد الأخرى). أنا - أنا - أنا طرث ثلاثة آلاف ميل لأراك.

أنني: لقد تأخرت.

الفني: آميال هوائية، كما تعلمين. أعني أنت تعرفين ما الذي يفعله هذا لمعدتي؟

يتحركان إلى أسفل درج القهوة باتجاه موقف السيارات

أنني: إننا أردت أن تعرف إن وقت صعب بالنسبة لتوني.

الجراميزن نظام هذه الليلة.

الفني، لا مانا؟

أنني: الجراميزن لديه العديد من الأسطوانات العرشية للجوازات.

الفني: تعينين إنهم يعطون جوازات لهذا النوع من الموسيقى؟

أنني: أوه.

الفني: اعتقدت فقط سدايات أذن.

تدخل إلى سيارته، يتحرك الفني نحو سيارته القلابة التي استأجرها.

أنني: فقط ناس الموضوع يا الفني ممكن؟ دعنا ننسى المحادثة.

تطلق الباب وتدير المحرك.

الفني (يصرخ وراءها): جوازات! لا يفعلون أي شيء سوى منح الجوازات! أنا لا أصدق ذلك. الفكتاتور الفانسي الأعظم الأعظم، أدولف هتلر! تسوق أني مبهجة. يجلس الفني خلف المقود، ويدير المحرك.

يضع السيارة في ناقل الحركة، ويتحرك إلى الأمام دون انتباه، فيضرب مجموعة براميل الزبالاة محدثاً صوت اصطدام عال. عندما يحرك السيارة باتجاه الخلف، يلاحظ الفني سيارة بيج دخلت توة إلى الموقف

لبرهة من الزمن، تظهر الشاشة عودة إلى الماضي عندما كان يركب

في لحظة حرجية. كما تعلم، سمعت أصوات صراخ عالية الثغرات، يسيران باتجاه سيارة روبر القابلة ودخلان روبر (يدير المحرك). تولى، يا ماكس، بلغنا الستة عشر عاماً. هل تستطيع تخيل الاجتماعات الرياضية؟  
 (الفي (برودة فعل) أنت ممثل، يا ماكس، يفترض بك أن تمثل شكسبير في الحديقة العامة  
 روبر: أوه، لقد مثلت شكسبير في الحديقة العامة، يا ماكس.  
 لقد هوجمت بشدة. كنت أقدم بدور ريتشارد الثاني وإذا بشابين يلبسان سترتين جلديتين يسرقان ثوب الرقص الخاص بي يضع على رأسه خوذة منمقة ونظارة شمس (ينظر إلى خوذة روبر) ماكس، هل نحن نقود السيارة عبر جحيم بلوتو.

روبر: إنها تمتع وصول أشعة ألفا، يا ماكس. فلا تشيع داخلي قاعة الترفيه المسرحية في مسرح ممثل وممثلة يلعبان على كرسي خشب قاسية في قاعة تدريبات واسعة يواجهان بعضهما البعض. الممثلة تشبه آني؛ والممثل يشبه الفي.

الممثل: أنت إنسانة تستخدم عقلها. كيف تختارين مثل هذه الحياة؟ الممثلة: ما هو الشيء العظيم جداً في نيويورك؟ إنها مدينة نموت! أنت - أنت قرأت «الموت في البندقية»؟ الممثل: أنت لم تقرأ «الموت في البندقية» إلا عندما أعطيك إياها! الممثلة: حسناً، أنت لا تعطيني إلا الكتب التي تتضمن كلمة «الموت» في عناوينها.

تترجع الكاميرا، منظره الفي يجلس مع رجلين إلى مائدة وضعت بالقرب من الممثلين. مراً على إمتداد عرض الحائط بالكامل تعكس الممثلين وبينهما سيارتي ملقى على المائدة. من الواضح الآن أنهما يتدربان على مشهد كتبه الفي  
 الممثل (في انعكاس المرأة): إنها مسألة مهمة.  
 الممثلة (في انعكاس المرأة): الفي، أنت غير إطلاقة على المتسع بالحياة.

تتحرك الكاميرا إلى الخلف نحو الممثل والممثلة  
 الممثلة: أنت مثل نيويورك أنت جزيرة  
 الممثل (ينفض بعاطفة): حسناً، إذا كان هذا هو كل ما تعنيه علاقتنا لك، فمن الأفضل على ما أعتقد، أن نقول وداعاً، مرة وإلى الأبد! هل تعلمين، من الضحكة، بعد كل هذه الحوادث الجادة والملاحظات الشديدة الصعبة أن تنتهي هنا... في مطعم صحي على بولفار صن ست وداعاً، يا شمس.

يبدأ الممثل بالانصراف، بينما تفزع الممثلة من كرسيها.  
 الممثلة: أنظر! أنا سوف - أنا سوف - أنا سوف - أنا سوف. أذهب معك. (يعود الممثل يتعاقبان): أنا أحيك.

وتقطع الكاميرا على الفي، الذي يستدير وينظر مباشرة نحو الكاميرا الفي (يومنز كبر اليمعاهدين) نبي، ماذا تريدون؟ كانت هذه مسرحيتي الأولى هل تعلمون، أني هل تعلمون، إنكم دائماً تحاولون أن تجعلوا الأشياء مثالية في الفن لأنها، أوه، صعبة حقاً في الحياة. من الممتع جداً، على أي حال، أن أصادف آني مرة ثانية. لقد حصل ذلك في الجهة الغربية العليا من منهاتن.

لعبه سيارة التصادم في مدينة ملاهي بروكلين. ووالد الفي على الخشبة يوجه السير. الفي الصغير في سيارته الصغيرة - يصدم الآخرين بينما ويسار. يعود الفي إلى موقف السيارات، يتراجع بسيارته إلى الوراء ويضرب جانب السيارة البيج عن عمد، بينما نرى عودة أخرى إلى الماضي حيث تظهر سيارات التصادم هذه المرة، بينما يوجه والد الفي المرور - يظهر أحد البحارة راكباً سيارة صغيرة تضرب خلفية سيارة أحد الجنود، وتعود إلى موقف السيارات حيث يتحرك بسيارته نحو سيارة أخرى واقفة يصدمها بكامل قوته. عودة أخرى إلى الماضي. يتسابق الناس في السيارات الصغيرة حول المدار، يصدمون بعضهم البعض مرة تلو الأخرى. والد الفي يوجه التدفق، بينما يقطع المشهد عادداً إلى موقف السيارات حيث يرجع بسيارته ويضربها لتدخل في الناحية الأمامية لسيارة أخرى. يجلس خلف المقود بينما يتراخس الناس خارجين من سيارات متنوعة، وتسمع أصوات الأبواق وهم يقرقرون أكثر فأكثر، ويتوقفون أخيراً عندما يأتي شرطي على دراجته النارية ويترجل بالقرب من سيارة الفي ويسير نحوه.

الفي (يخرج من السيارة): أيتها الشرطي، أعرف ماذا ستقول. أنا - أنا لست سائقاً عظيماً، تعلم، أنا - أنا عندي بعض المشاكل مع - مع - مع الشرطي (مقاطعاً) هل أستطيع أن أرى رخصتك، من فضلك؟ الفي: حسناً (يبحث، أخيراً يصادم رخصته خارج جيبه) فقط لا - لا تغضب، تعرف ما أعني؟ لأنني - أنا - أنا عندي - أنا عندي رخصتي هذا. بينما إنها سيارة مستأجرة.

و أنا أمك.....  
 يسقط الرخصة تنسقط على الأرض  
 الشرطي: لا تسرد لي قصة حياتك (ينظر إلى قطعة الورق على الأرض). فقط التقط الرخصة.

الفي: التقط الرخصة. عليك أن تطلب ذلك بلطف لأنني مرتت بهوم قاس جداً. كما تعلم، صديقتي - الشرطي (مقاطعاً) فقط أعطني الرخصة، من فضلك. الفي: بما أنك وضعت الأمور بهذا الشكل. (أخذ يضحك). من الصعب على الرفض (ينحني، يلتقط الرخصة، ثم يقطعها. يترك القطع تتناثر: تسبح نحو الأرض)

..... عندي، عندي مشكلة مخفية مع السلطة. كما تعلم، أنا... إنها ليست غلطتك لا تأخذ الأمور بشكل شخصي.

داخلي - غرفة سجن - المعمر.  
 يتحرك الحارس في القاعة نحو الغرفة حيث يقف الفي مع رفاته يدير قفل الباب ويفتحه. يترك الفي يخرج. الفي: إلى اللقاء، أيها الزملاء، اتصلوا بي. يسير نحو المعمر بعيداً خارج الشاشة.  
 خارجي: ضارب أمام المحكمة - نهائراً  
 يصعد رجال الشرطة إلى أعلى وينزلون إلى أسفل درج المحكمة، بينما يخرج الفي وروب من باب المبنى إلى أسفل الدرج حيث الشارع.  
 روبر: تخيل ما كانت عليه مفاجأتي عندما وصلني هاتفك، يا ماكس؟ الفي (يحمل سترته على كتفه): نعم، تملكني إحساس أنني اتصلت بك



هي إنسانة رائعة  
وكم كانت متعة  
كبيرة أن عرفتها.  
وأنا - أنا مكثرت  
في تلك الفكاهة  
السديدة، كما  
تعلمن، هذا - هذا  
- هذا الشاب الذي  
يذهب إلى الطبيب  
والنفسى ويقول،  
«دكتور، أوه، أفى  
مجنون إنه يعتقد  
أنه دجاجة»، و،  
أوه، يقول له  
الطبيب «حسنا،  
لماذا لا تدخلك لى؟»  
فيقول الشاب،

«أريد أن أفعل، ولكنني بحاجة إلى البيض.»

حسنا، اعتقد أن هذا - هو المقدر تماما الذي أقيس به العلاقات.

كما تعلمن، إنها غير عقلانية كليا ومجنونة وسخيفة و... لكن، أوه،  
أظن أننا نتابع تجربتها لأننا، أوه، معظمنا بحاجة إلى البيض  
النهاية

تتداخل اللقطات

خلفية سواد

أسماء العاملين تقفز من الشاشة وإلى بالون الأبيض.

#### الهوامش

(١) brother بدلا من brother

(٢) Turn of the screw

(٣) ميكروب الإسهال

(٤) الشرع East

(٥) شيرافور شلالات شيبرا

(٦) نورمان روكويل رسام أمريكي اشتهر بأعماله التي عكست أهم الصحف الأمريكية مثل هيوبروك  
نايس وهو مشهور بأن على الستون الجغرافى لأن لوحاته تفسر المياه الباردة لباريس  
(٧) لوردز London مكان مقدس في فرنسا يقصده الفرنسي لشرط مائه الشافي

(٨) القناع Necropsy

(٩) ترومان كابوت ورواى أمريكى

(١٠) المعصية الاستعمارية

(١١) الماصوجير لعبة جنسية الأصل مؤلفة من مربعات بلاستيكية متفوعة الرسومات

(١٢) روجيرس مدقق

(١٣) روزيكوشية عصور جمعية سرية في القرنين السابع والثامن عشر وعملت أنها قتال  
معرفة سرية للطبعية والدين  
(١٤) ليورود وايب اثنان لرباب وموهوبان في شيكاغو ارتكبا الجريمة الكاملة للقتل لطل

لسمرة التمتع

(١٥) ميسرل. Minstrel الكوميدي المتسترع عصور فرقة كوميدي مؤلفة عادة من مثليين  
بيض يظهرون على المسرح بمظهر الزنوج ويقدمون للفرقة ضروباً من الأغاني والتمثيل  
(١٦) الأكتافيت بيتي حضارة في جنوب أمريكا بين الإكوادور وشمالى شيلي

(١٧) V.P.L: Visible panty line خطيب السرور الجامعي المرمية

(١٨) Mastels & Johnson مكتب محاماة

(١٩) جوكامول guomole نوع من اللحمى المكسيكى مصنوع من الأفوكادو بوكول مع  
رفاق البطاطس

(٢٠) حسان روي ووجير موجود في متحفه الفن ببيروه سنويا حوالي ٢٠٠,٠٠٠ سمة

(٢١) بلاد الموشكين بلاد السحرة في فيلم ساحر لور

أنى تخفى «تبدو كالأيام الخوالي» أغنيتها هذه تقطع كلام الغنى  
وتستمر للمشهد التالي، حيث يقوم الغنى بالوقوف أمام أحد مسارج  
منهاتن بمصاحبة أنى ومرافقه. إعلان المسرح مكتوب عليه «فيلم  
أوفولس المائز على الجائزة» الأسى والشقة»  
صوت الغنى (فوق مشهد المسرح وغناء أنى): لقد عادت إلى نيويورك.  
كانت تعيش في سووه مع أحد الشبان. (يضحك) وعندما التقيت بها  
كانت خلفاً لكل التوقعات تجره ليرى «الأسى والشقة» وقد اعتبرت  
هذا انتصاراً شخصياً  
أنى وأنا.

(صوت الغنى يستمر فوق المشهد الذي لقطته الكاميرا عبر شباك في  
أحد مقاهى مانهاتن. يظهر الغنى وأنى يجلسان إلى المائدة، يضحكان  
ويستمتعان بنفسيهما). كنا نتناول الغداء أحياناً بعد ذلك، و، أوه،  
مجرد، أوه، نتناول أحداث الماضي.

سلسلة من أحداث الماضي تعود بشكل متتابع سريع بينما أنى تتابع  
انغماس

أنى والغنى يسيران على طريق فرانكلين روزفلت في اليوم الذي تقابلا  
ليلعبا القنس، أنى تقود السيارة، الغنى يحمل متابعين من ستودنث أنى  
أنى والغنى في المطبخ في منزل هامبتون. أنى تناول الغنى الكرنكند الحى  
والذى يسقطه بدوره في وعاء على الموقد.

أنى والغنى يسيران جنباً إلى جنب على شاطئ البحر  
الغنى في نادي القنس يرتب حقيبته، ينظر من على كتفه ليرى أنى ويدها  
على وجهها، ثم وهي تصفق، وتقرح أن توصله بسيارتها إلى منزله.  
أنى تفتح الباب لالغنى في الليلة التي جاءها ليقول المغنوكوت.

أنى والغنى في مخزن الكتب بشتريان عناوين «الموت»:

أنى والغنى في منزلها في هامبتون، أنى تقرا كتاب الج المدرسة ليلية أن  
أثار الضوء الأحمر.

تتابع الذكريات إضامتها على الشاشة: أنى والغنى في منزل أحد  
الأصدقاء الغنى ينثر الكوكايين على الصوف. أنى والغنى يلعبان القنس.  
وأنى والغنى يأخذان صورة خلف المسرح أثناء العرض الذى أقيم في الكلية  
في بلدة أنى الغنى يصم أنى إليه، الليلة التي جاء فيها ليقول القنرب

ويتابع: أنى تحمل أمعتها وتياها إلى غرفة نوم الغنى، الغنى يتبعها  
يوم أن انتقلت للمرة الأولى إلى شقته. أنى تحمل هدية عيد ميلادها  
المثيرة التي أعادها إياها الغنى، ثم تخفى وتقبله. أنى والغنى يسيران  
في أحد شوارع المدينة، يحضنان بعضهما بشدة، يجلسان على مقعد

الحديقة العامة، يراقبان الناس، ويقبلان بعضهما، في شارع لا  
فرانكلن روزفلت، سماء نيويورك ورامهم.

تتوقف الموسيقى.

تعود إلى الحاضر، الكاميرا، من خلال شباك القهوة، تظهر أنى والغنى  
عبر الشارع ينظران حولهما إلى حركة المرور في المدينة. انتفى  
الغداء، جاء الوقت

يتصافح الغنى وأنى ويقبلان بعضهما كصديقين. تجتاح أنى الشارع،  
يراقب الغنى ذهابها، ثم يستدير ويسير ببطء إلى الشارع بعيداً عن  
الشاشة. صوته سموع فوق المشهد.

صوت الغنى فوق المشهد:

بعد ذلك أصبح الوقت متأخراً وكان علينا نحن الاثنين أن نغادر،  
ولكن كان شيئاً رائعاً أن نرى أنى مرة أخرى، أليس كذلك؟ أدركت كم



## أغنية صوفيّة

عبد المنعم رمضان \*

أمشي وراء حبيتي  
من باب منزلها  
نمراً أمام أبواب المنازل  
لا نرى أحداً  
وعند حديقة الميدان  
تعبر قطة سوداء  
تبعها كلاب  
تلهث البنت التي أسميتها  
منذ ابتدأت قصيدتي بمسميات  
كنت أنساها  
إذا أعلنت عنها  
القطة السوداء صارت خلفنا  
وحديقة الميدان صارت خلفنا  
لما اقتربنا من رصيف النهر  
أقلعت الطيور إلى السماء  
رأيت كيف حبيتي  
فردت ذراعيها  
وكيف الماء أصبح أزرق العينين  
قلت: استقبلي المجهول  
إننا قد تركنا خلفنا  
الناس الفضوليين  
والأرض  
التراب الناعم  
البئر العميقة  
بعض الأغنيات

وشكل روحنا  
المنازل كلها  
الكتب القديمة  
قلت: استقبلي المجهول  
أحنت جذعها  
وعلى امتداد النهر  
لم تنظر إلى أحد  
في القارب المملوء بالجرذان  
في الأفق الموازي  
في بهاء الماء  
لقت ، واستدارت  
لوحت برواية معها  
فقرت بعض شخصياتها  
اصطدمت بظلمتنا  
نظرت وراء عينيها  
رأيت الشمس  
تهبط خلفها  
قالت: ولكنا عجزنا  
كنت أعرف أنها تنوي  
إذا غمشت  
وتركنا خلفنا الملوكوت  
تركنا خلفنا سقف السماء  
لعل تلك القطة السوداء  
تبلغه  
وتتبعها الكلاب.

\* شاعر وناقد من مصر .

# صبا لم أعده.. بنوع لا أندك

## فوزية السندي \*

و أحبك كساقية لا تتعب من دوار شهيق يتلو  
زفيراً،

يتهالك نحو هواء آخر بخيل على رنتين  
تعدمان.

حينما أراك،

أبحث، محتلة من حدوثك، عن حبر غائم

أنقب به عن غيم عليم، بماء قلب يتماوه بك

لأرسم زوالك المبكر،

أدون رائحتك الجلييلة،

أنحت انشغالك الحثيث بي،

أوترآلات عمري كلها،

لأنحبك، أو أغنيك، أو أمثل عمرك،

يا جرأة قدري، جرم وقتي،

قديس صمتي.

لي بيت مزحوم بعرائش خضراء تنشر أودية  
الليل،

نوايا ورد محاصر ببكاء الماء،

عشب يقيم بتعاوض ضد جفاف لا يراه،

صبار يكتنم ظمأ نواحيه و يغدق صخب

أشواكه الخجولة،

طوباً أحمر يرتصف تبه دروبي،

زهيرات تصطبغ بدم يكفي لأنتحر صوب

مرواه،

عباد شمس أعمى،

نهر من حصى و آجر كاسر، يكتنم عنف

في عينيك أرائي،

أرى قدمي المتعبتين تنتشلان الوحل البارد

ثيابي المكنوزة نحو قلق ساري

ظلالي الفاهلة وهي تقتفي ضلالي،

دموعي المشتكاة، المجارة من وجنة لا تهتديني.

أشفق على مسراتي الكئيبة دونك.

أساور دياجير الكسير من تعبي.

أناور غاية النكران،

لذا أحبك،

أحبك.. كمن تهوى غديراً أبكم،

شلالاً أخرس، أسرف في شرح قلبي نحوك

لأشهد العصف النادر،

وما أهدرته تلك القبلات القليلة،

إذ ترتشف شفاعاة أرواح كانت لنا.

في حضنك أتعلم كيف أموت بتؤدة الخنق.

في غسل دمعك أحترف هتون لسع الشمع.

مع غالي يديك أحاول نشيش احتراقي

إطلاقاً،

لا أقن تهجي معالم حبك، ولا تقصي نواياه

الخفية.

حينما أنففس رواحك الهاذي و مجيئك

الصعب،

لا أكثرث بمجون هذا العالم و هو يتعالى بفخر

هكذا،

بل أركن لزوايا قلبك المشرئية بي،

\* شاعرة من البحرين



زواياها،

حديقة ترعى آلهة لا يصطربون على صيت  
بنوعها

لذا تغويهم بقداستها،  
وهي ترتكب ذبحاً تلو الآخر.

أمامها،

أنحني ببالغ صداي،

أركع بمنتهى اغتفاري،

أنثني على ركبتني

وأرتقب اندلاعك نحوي.

مساء وآخر..

ليل وآخر..

نهار وآخر..

بعد جور هذا العصي على صمتي كله

أخلع خطوي من متهاك،

وأتزود بي.

قبل أن أحبك،

كنت أضيع روحي في صرة مستقبل كسيح لا

يرحم

أساوم مواضي الغائمة بعرفان وقت كاهن لا

يهتم،

وأغلق صبر حواضري على قدر ممل.

و..

ما أن صدحت نحوي بعينيك النافذتين

كقطتين لاسعتين

و أنا أدوم نحر أنفال فوزي الخاسر نحوك

كشريان مهذور

حتى اجتلت خواطري بنوايا بواقيك،

ارتحلث شواغفي نحو شفتين عاجيتين تبرقان

بمطر داو.

لاشتهي زوالك المبكر كيلا أموت بلاك،

كيلا يتعطف قبري القليل علي و يقترب سراعاً  
دونك.

ما أن تراخيت بخطوك الغريب صوب ملاذ  
صمتي،

حتى استحل قلبي كل شيء لم يمض.

حينما أحبيتك،

كسوت بي كل المرايا التي تراك،

أتحفت الوجد الذي تناجز بي

عاندت ذخير البنفسج الذي استرقاني للشفاية

منك.

قل لي: من أنت؟

لأمزق ما تبقى من وقت كسيح راح يلهو

بلذية سم يسترسل

لأواسي وجيد سكر بات يوافي خلايا جسدي

لأغاوي لهفة جن تعالت بغتة من قلب قديم

لتكويني وحدي بهالات سحرك.

مزدانة بك،

بنحول خطو الغريب والطريق يتشاسع،

بغرق المبحر نحو سماء تشتعل،

بكفيف القبر ملتئماً كفناً متعباً،

يستهل تراب المجازات لئلا يضمحل

متهاه بك،

ولا شيء دونك يمتلك دوي.

لرائحتك هول ياسمين عتيدي يخلب بتلات

المدى،

لهمسك خريير المدار و هو يرتب الكواكب

لتغروه،

لجبينك حس تعاريج النبات المغالي بهسيس

البراعم،

ليديك راحة السنايل المنقلة بفجورها المذهب،  
لعينيك قدرة السناجب المعتورة بخفايا الخفاء،  
لقميصك لعنة الأشربة قبل الغرق بنكهة الهواء  
لخطوك غيلة المعاول وهي تناوش خطايا  
الروح.

أحبك و أعجز عن صفات عطرك،  
عن غفو لهجك الغريب  
على جناية ساعدي.

حين أراك تبتهل لموتك الموجل  
أهرع نحوك،

كيمامة مبتلة بوفير أجنحة تحرس ذهابك.

أزّ الهواء كتنحلة راوغتها رحي الرياحين،

غادرتها خدور الأكمة و ما فيها،

داوتها أسافين الورود بلقاحها الشهي

حتى نالها الإغماء المبكر،

دون قطرة غسل واحدة

تعترها منك.

أحبك،

بت أعض أصابعي كلما تذكرت اسماً يصطبغ

بمقات حلولك،

كلما تذكرت قدمك نحوي، بصبا لم أعهده،

ينزع لا أتذكره،

برودة قبر قاس علي،

بغصة شاهد هاذ نحوك.

أحب فيك هواك المغالي باهتيال هواي،

ديمومة تجليك نحو غمام يحتذي هطولي،

تهجيك لراحة جسدي على الدوام،

وتجنيك لراحة روحي على الدوام.

أشتهي

حدوثك ملتحمًا بأنفاسك المشاعة قربي،  
نفاذك العميق في غيبوبة رواحي.

أحب رجفة عينيك،

كلما زلّ جفناك المسببان بحلقتين شهوانيتين

و مضت في رجفة لا تراعي أحداً

كفارس قدير على لجم ذبيحة

لا تنتهر الذبح.

وحده الليل -

غفيرنا الخجول،

حامى عزلتنا البهية،

بهى وقتنا القتل،

رمع قلبينا المحاربين،

راعى غزوتنا الجريئة -

وحده

القادر على نبش

حبرنا المؤكد.

أحبك كما لم أحب

أحيائك كما لم أحي

كما قلبي - الآن - يكاد يعتني بي:

لا يحرض قبري قبل حلولك،

لا يتترع شظايا روحي من قساوة العظم قبل أن

يهتديك،

لا يدعني أنام وحدي، مسمراً مرآك خلف

عتمة جفوني الرائية منحاك:

كل هذا،

لئلا أموت دون أن أحيائك.

لذا

لذ بي.. واحتل ما تبقى

من سكنائي.

**بشير البكر\***

قرب مصباح كهربائي مهجور.  
ليس ظله ذاك المترامي،  
فوق خارطة الشرق،  
الجالس بثياب النوم،  
وسط مستودعات القحط.  
أغانيه تجوب الشرفات،  
صوته غير مسموع  
يتسرب الدخان في نظرات سريعة،  
وتواييت مشحونة نحو البعيد.  
ليس هو،  
الذي يرثي جنرال الطين،  
ويكئ علي حين أصعد  
نحو الحدود.  
كالعظام لحظة الصدفة،  
والموت الذي لا يستطيع الصمود.  
يأتي من دون حاجتي إليه،  
طقس بارد،  
شظايا الماضي المصقولة،  
التراب الأعمى،  
الذي لا يرى الفجر في باريس.  
يتدحرج بأسي عميق نحوي  
كسائح صمت فمه المسن.  
في رياح، بعيدا عن الأمل  
يومض لينطفئ.  
يركن صورته في الشرفة  
وعنفي  
كصداع في لحظة فولاذية  
الألم الذي يستلقي،  
ولا يبرح أضرحة الماضي.

**إلى أمية وهشام**

ليس في الوطن وحده،  
يحيا الانسان.  
ذلك الغامق حيناً،  
والرمادي على طول الوقت،  
مزمار الراعي المكسور،  
الذي لا يصلح للشجن،  
العالق بين الجغرافيات والتواريخ.  
هناك شمس المسرة أيضاً،  
الشتاءات المقيمة كقطعة برية نائمة،  
موزارت،  
النساء السائرات على الجمر،  
التراجيديات، النائمات فوق العشب  
بشباب رملية وأيام داكنة.  
ليس في الوطن وحده،  
العزلة  
سيدة الصمت.  
كأس الشراب في الظهيرة،  
المصادفة في آخر أحد الفصول.  
هو محض جغرافيا،  
وبقايا توت أحمر على الفم،  
ونعاس مزرکش  
حتى النهاية.  
رجل عند الحافة،  
يرى الأشياء تنكسر كأصدقاء قدامى،  
على وشك أن يرحل  
كأنه يحيا داخل سباح،  
من حوله الهواء مهمل  
ذكرى الخسارة،  
\* شاعر سوري يقم في باريس

# القلق

حكيم ميلود\*

يطلون كغرقى يبحثون  
عن لمسة الهواء  
في ماء الوجود.  
ينظر إليهم الأب بعين  
من لا يصدق أنه نجا  
رغم ذلك.

القلق بغريزة الحياة  
يوصل أيامه  
ويتهيا لرحلة أخرى.

\*\*\*

كلما أذن الآذان  
رفع القلق  
صوتا مطلقا  
كأنما يردد نشيدا  
سيحمله معه، إلى  
ضفاف بحيرات أخرى  
عندما لن يسمع  
إلا فراغ وحشته.

\*\*\*

هل له عش

القلق مستوحش فوق المنارة  
جاء باكرا هذه السنة  
حام مع أنثاه حول شتات ذاكرته  
لمح بقايا عش خلفه قديما  
خفق قلبه، خطّ وبكى.

\*\*\*

مر عليه ضباب كثير  
وأمطار قاسية  
وبرد موحش، وربما ثلج  
لكنه بقي واقفا  
في خشوع صمته  
حارسا صغاره  
تغير لونه  
نحو سواد كالح  
لكنه كان يحتمي  
بصوت الآذان  
من كل الكوارث.

\*\*\*

صغاره يطلون من العش الكثيف  
برؤوس نجت من كل شيء

\* شاعر من الجزائر

في أماكن أخرى

ألم هو مثل الغريب

سيسكن خفق جناحه

وعندما يتعب

يتوسد أي حجر

أو أي غصن في شجرة عالية

وينام...

غير مهال بما يمكن أن يحدث له.

\*\*\*

مثل غريب يعود إلى بيته

بعد هجرة طويلة

بعد غياب قاتل

بعد البحر والصحراء

بعد النار والجليد

مثل غريب يتردد

في طرق الباب

يخلق بوجل

بتوجس من

فقد أهلاً بعيدين

يتعثر في ثقل الذكريات

بالحدس يشم آجر المنارة

بالمقار الطويل يجس أغصان عشه

يحدق في زرقة السماء

إنها نفسها !

سماً أيامي القديمة

والهواء حتى ولو أصبح أثقل

فإنني أعرف مسقط قلبي

أنا الغريب لي جناح

ومنزل في منارة أعلى...

\*\*\*

مستسلم لعادة التحديق في الفراغ

متكوكب حول بقاياها

مثل من نجا من الهلاك

صامت في رهبة الغروب

ريح خفيفة تداعب ريشه

أعلى هو الآن من الأيام

ذاهل عن صخب الشارع،

أقرب من طمأنينة عزلة هي

الذي بقي له من الهجرات

كلما رأى حمامة سريعة

في الأفق الواسع

أو طيراً خفيفاً شده الحنين

حك بالخالق قلبه

طوى جناحه أكثر

واستغفر الهدنة

لكنه يعرف الآن، بكل شوقه

أن الأعالي لن تطيل تركه

في وحدة القتيل...

# قصائد

## آمال موسى\*

### قدّر مؤنث

كُلُّ شيءٍ، على ما أرومه.  
ومع ذلك، لَسْتُ مُطمئنة كالأشياء.

في البَارحة،  
وأنا أمارِسُ موتي،  
رَأَيْتُنِي وسط زحمة الوجوه  
أُمرُّ بصعوبة

أخفي وجهي في راحتي  
وَتَرْتَظِمُ كنفائي، من وراء الدانتال السود بقبضة  
الأشياء.

ورغم حُرْصِي البوليسي  
على السَّير في الجهة المخصصة للمترجلين  
فإن ريحا،

تتوَّجَّه في الطمانينة،  
كَأَنَّهُ تَدْفَعُ بي إلى حيثُ الشَّبَّاب  
المُتَمَلِّة بالرؤى الصادقة.

وفي الصَّبَاح،  
استَغفقتُ

وَلَمْ أَقِفْ من السرير كعادة النائمين.

أَحْنَيْتُ كثيرًا،

ثم امتثلتُ إلى قدرِ الوقوف من جديد.

### نقطة التنفس

قُلْتُ :

« السَّوَادُ أشدُّ صفاء من البياض  
ووحده اللَّيْلُ يجهزُ بأسرار الصَّبَاح  
والحزنُ يفضضُ مرمر النفس  
والدُّمْعُ يُظهرُ الوجوه أفضل من سَائِلِ الحليب

\* شاعرة من تونس

### الملطف

فَأَنْفَضُوا مِنْ عيني  
وأطفئوا ما قلت.

وبعد عُمر،  
تَخَصَّصَ زَمَنُهُ بالتين والزيتون ولسع الحطب  
رَأَيْتُ بشرًا

يمشون وفي القلوب  
قرايين لَمْ يُسْفِكْ ماؤها  
يُرَدِّدُونَ :

كَبَيْك، يا أَلْهَة الصَّوَاب !

### مفتوحة على مصراعي

مقفلة

كَبَابِ تركني وراءه جدي

وذهبَ إلى البحر

يُنْشِئُ سَمَكَيْنِ كبيرَيْنِ

كَاتَسَاعِ عَيْنِيهِ

وزرقة قلبي.

مقفلة

كَرُوحٍ تَلْتَلِثُ

وَأَسْرَجَتْ رُوحَهَا للحق.

نَفْسٌ، أَغْرَاها الفناء بِلِقَاءِ الحبيب.

مقفلة،

كَأَنِّي بَنَيْتُ لَهَبٍ

جَاءَتْ تُطْفِئُ حَرِيقَ أَيْبِهَا

تَضَمُّ جِدَ حَمَالَةَ الحطب.

مفتوحة على مصراعي

كَطْفَلَةٍ

رَفَعَ عَنْ قَلْبِهَا الْحِجَابَ  
فَتَكَلَّمَتْ فِي الْمَهْدِ.

#### الأنوثة الكبرى في حالة سكر

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي يَفِيضْنَ عَلَيْنَا  
دَجْلَةً وَنِيلَ وَفِرَاتَ  
فَقُصِّلْنِي دُونَ حَجَرٍ أَوْ مَاءِ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي أُسْرِنَ إِلَى الْأَقَاصِي  
وَعُذْنُ فَارِغَاتَ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي جِيهَازَهُنَّ بِمِاضٍ نَاصِعٍ كَنَسِلِ  
الْمُرِيدِينَ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي يَمْتَنُّ عِذَارِي  
دُونَ تَصْدِيقِ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي يَسْتَحِي التَّبَخُّرُ مِنْ نُهْودِهِنَّ  
فَيُحَرِّمُ نَهَبَ كَرِيمِ الْمَعْدِنِ وَالْحَجَرِ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي يَلْبَسْنَ ثَوْبَ الزَّفَافِ مَرَاتَ  
فِي ذَاتِ الزَّفَافِ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي تَمْتَرُجُ فِيهِنَّ  
الصَّبِيَّةُ الْمَشْتَهَاةُ بِالْعَجُوزِ الصَّالِحَةِ.

النِّسَاءُ اللَّوَاتِي فِي وُجُوهِهِنَّ بِصِمَاتِ الْإِلَهِ  
هُنَّ الشَّاعِرَاتُ

تَجَلَّى فِي قِصَائِدِهِنَّ الصَّدُوقُ نَشْوَةٌ  
فَسَكَّرَتْ الْأَنْوَةَ الْكُبْرَى

وَلَمَّا لَيْلِ الشَّمْرِ جَدَاوِلَ مَاءِ.

#### مريدة تعذت كل اللذات

حَيَّاتُ طُفُولَتِي

فِي نَظَرَاتِ لَهَا بِرَيْقِ الْمَاسِ  
وَشِبَابِ الْمَاءِ الدَّائِمِ.

تَنَاوَلْتُ مِثْنِي،

زَلَّاتُ جَسَدِي حَدِيثَ الشَّهَقَاتِ.

وَتَدَقَّقْتُ فِي الْأَرْضِ

امرأة.

سَأَلْتُ الْمَوْتَى الْكِبَارَ

وَالدَّرَاوِيشَ

وَبَاتِعُ الْمَاءِ الْبُورِ جَوَازِي

وَكُلُّ مَنْ صَادَفَنِي

وَكَانَ رَضِيْعًا.

تَوَسَّلْتُ رَأْسَ عَاشِقِي

بِعَيْنَيْنِ مُحْتَرِقَتَيْنِ

وَصَحْتُ :

أَفَيْكَ أَلَمِي اللَّهُ ؟

يَا رَأْسَ عَاشِقَتِي

كُونِي مَذًا لَا يَعْرِفُ الرَّجُلَ

وَقَصِيدَةً نَائِمَةً فِي صَدْرِ شَاعِرٍ بُوهِيمِي.

كُونِي شَاعِرَةً قَدَّتْ مِنْ أَرْبَعَةِ فُصُولَ

وَنَظْمًا عَصِي الثَّلَعِثُمْ، كَالْمَاجِزِ.

وَكَشْفًا،

تَسْقُطُ بَعْدَهُ الْحُجُبُ

سَهْوًا مَرَامِيَةَ الثُّورِ.

كُونِي بَرْدًا يُخَلِّصُنِي لِسَمِّ الْقَلْقَلِ

وَمُعَذِّبَتِي حِينَ أُنْعَذِّي كُلَّ اللَّذَاتِ،

وَتَنْفِثِي السَّاقَانَ بِالشَّهَوَاتِ الْهَارِبَةِ كَمَا الطَّيُورِ.

لَمْ يَبْقَ مِنْ رَغْبَاتِي سِوَى الزَّعْفَرَانِ

وَجَسَدِي صَارَ سَرِيرًا لِأَطْوَلِ نَوْمِ.

وَحَتَّى مُكَابِرَتِي، مَا عَذْتُ صَادِقَةً فِيهَا.

أَسْتَحْضِرُهَا مِنْ صُورِي الْقَدِيمَةِ

وَأَتْلُوهُ بِإِعْدَادِ قَهْوَةٍ

سُكَّرَهَا أَشْقَاهُ الْبِنُّ

وَأَوْقَعَهُ فِي عَيْشِ الْأَضْدَادِ.

#### ضناكبر الجسد

هَذِهِ الْقَدَمُ انْشَغَلَتْ بِطَلِي أَظْفَارِهَا

فَمَرَّتْ بِدُونِهَا كُلِّ الْقَوَافِلِ.

قَدَمِي الْيَمْنَى

ذاكرة الرؤوس المطاطنة.

نمر يتدلى فوق نجم  
كلما سلم جسد على نصفه.

قدمي اليسرى  
تنسى في الصباح نقشها الليلي.

ممشي على حَجَرٍ  
تنزلق

أصب فيها دفء مياهي.

أجيدني كما الجبن

يعثر جدائل اللغة

ويرميها على كفي الكلام المظمن

فتغادرني عساكر

كل واحد

يرمي بالقبة

في نار المهملات.

### غرفة في شكل تفاحة

الغرفة التي

أحيكت سائرها بالفرو المبعثر في السهول الزرقاء

صارت تعلم بطفلة تكسر دميها

لا تفككها مثلي.

الغرفة التي

تسكنها صبية تطرز وسادتين

منذ استدارة خصرها

حافظت على كأسها الواحدة

سريها الواحد

وغطانها نصف الواحد.

الغرفة التي

رثها تخاف الظلام أكثر من رب الظلام

حل بها زائر،

له صرة فيها سنوات لم ينفقها، وحبات زيتون كثيرة

الضوء.

الغرفة ،

ذات السقف الذي يتحرش بالسماء

سقت رُخام الصبية

وناولتها مزيدا من الفرو

فقدت في شكل تفاحة.

بقيت نسعا

أفرك أطرافني وأفكارني

قضيت أربعينا

نحت الشمس أتجفف.

بعدها ارتدبتي قماطا

ورأيتني أكثر نضارة

وأنا أغتسل في جسدي المفضل.

### الغيب

يا من سلمتني ثوب الحقيقة

بعد أن قطفت ميني أزركه.

جسدي يكبرك كثيرا

وقامتني نهر معتد بعدوته.

سأغزل للعراء الممتد

من الفخذين إلى القدمين

ما يكفيه من حجب.

فلا يليق بحرقه

أن تلبس ثوبا قديم الأزراك.

ورأسها شجرة

تخط فوقها عصافير

عصية الصيد.

سرايا الغياب

للغياب أكثر من هيئة

وما شاء من الوجوه

البريدة من الزنبق.

الغياب

لاعب ماهر،

لا يسجل في مرمانا

سرى هدف الموت.



# أوراق الحلاج

## صلاح بوسريف \*

كيف أنك وأنت في قيدك ممرح  
لم تكن تعباً بغير ما بك من توق  
كانت الأرض على وشك أن تميد  
أو يخبو بعض وميضها  
وردها  
لم  
يعد ضاحكاً كما كان  
ولا الزرع استطاب انشراح السنابل  
فمن  
قال إذن  
أنت «.. حلال الدم»  
دلال الجمال  
مُشتعلاً  
بدمك كنت توقظ فرحي  
تزرع في الريح شجراً  
وثبت في الليل  
بعض انشراحي  
مرحاً  
كنت تعيد صوغ الوجود  
بدمك  
رمت كل هذا الموج  
وأعدت اشعال  
فتن الروح

«أحب من تفيض نفسه حتى يسهو عن ذاته إذ تحته  
جميع الأشياء فيضمحل فيها ويفنى بها».

(هكذا تكلم زرادشت)

«وكلام العشاق في حال السكر يطوى ولا يحكى»  
(الغزالي)

طاسين الأزل

معاً

ننام على شفا جرح عسير  
الفرق

أنت في دمك تنام  
وأنا

برمادك احترقت

لم تكن بذعة في ما قرأت  
ولا خروجاً

أنت جمر أيقظ في الناس دفء الوجود  
بل

أنت مشكاة

أضاءت وله الوجود

أذكر

كيف أن الأرض حين صلت بك وأدارت  
وجهها صوب يدك لتمسح عن خدّها

شظف الموت

وأذكر

\* شاعر من المغرب

من  
بعد كُلِّ هذا الدَّمِ يحتملُ دلالكَ  
ألست أنتَ من هَجَّجِ الممنوعِ  
وأيقظت  
كلَّ هذا السُّكرِ النَّائمِ  
في جسدي

#### اختلاجات الحلاج

أ. «ظهوري حيمى ودمي حرام.. قاله الله في دمي»

– من يوارى كُلَّ هذا الضوءِ  
ويُلقي بحبلِ الفتكِ بعيداً

ب. «الناس حجٌ ولي حجٌ إلى سكني  
تُهدى الأضاحي وأهدي مُهجتي ودمي»  
– ألْهَذَا قَتْلُ الْحَلَاخِ الْحَلَاخِ

أَمْ  
أَنْ الْفَرَخَ أَضَاءَ لِحَظَّةٍ  
ثُمَّ

خبا

ج. «إِنِّي أَخَذْتُ وَخَبِسْتُ وَأَحْضَرْتُ  
وَصَلَبْتُ  
وَأَحْرَقْتُ وَاحْتَمَلْتُ السَّافِيَاتِ الذَّارِيَاتِ  
أَجْزَائِي».

– ليس سُدَى  
كَانَتِ الرِّيحُ تَطْوِي الْمَدَى  
أَوْ  
تَسْعَى لَصَدِّ هَذَا الْهَبَاءِ

طاسين اليقين

كُنتَ

فيما يُشَبِّهُ اليقين  
تزاوُلَ الشَّلْكِ بلا تعبٍ  
تزرعُ الأرضَ شرراً  
وتشعلُ الفتنةَ في النَّائِمِينَ  
هشَّ

هذا الوجودُ حينَ لا نقرأه

ونسلمُ

بداهةً

أَنْ اللُّغَةَ لَا تَكْفِي

لوضعِ العالمِ

في

وضعِ المجرَحِ

– أأَنْتَ يَا صَدِيقِي

مَنْ أَبَاحَ لِلدَّمِ أَنْ يَفْضَحَ شُقُوقَ الرُّوحِ  
وَيَنْصُؤَ

عَنِ الشَّجَرِ بَعْضَ أَحْزَانِهِ

أَمْ

أَنْ فِي قَتْلِكَ

مَا

يَكْفِي

لِفَضْحِ مَا أَلَمَ بَنَا مِنْ أَرْقٍ

دَجَعِ

يَا بُنَيَّ

إِنْ بَعْضَ النَّاسِ يَشْهَدُونَ عَلَيَّ بِالْكَفْرِ،  
وَبَعْضُهُمْ يَشْهَدُونَ لِي بِالْوَلَايَةِ، وَالَّذِينَ  
يَشْهَدُونَ عَلَيَّ بِالْكَفْرِ أَحِبُّ إِلَيَّ وَإِلَى اللَّهِ مِنَ  
الَّذِينَ يَقْرُونَ لِي بِالْوَلَايَةِ.

(الحلاج)

# قطعة شقراء... بيضاء

## طلال ديسركي \*

تعثّر ألف خطوة بين أقدامني  
ويبقى الطريق الى طروادة بعيداً  
يا نصفَي الإغريقي المتتهك  
يا نصيري  
من الميلاد الى الميلاد  
الوادي البعيد  
الجبل البعيد  
الحصى في حصون الحصى  
البحر الغارق واليابسة  
قد أبلّيتهم بلاءً حسناً

.....

التوت عني  
التين عني  
يذكركي أصعد  
يا يذكركي.....  
طروادة.. طروادة.

\*\*\*

يُثلك القصيدة  
فإذا خرجت من أماكلك العامة  
من المآرب  
فاحفظ القصيدة والعهد

\*\*\*

- ٣ -  
بندقية في ظهر اللصوص  
بندقية شقراء  
فزاعة طيور الشهوة  
وزجاجة ماء  
مكسورة الفم  
باردة  
ملاعخ وجهك الروسي

\*\*\*

- ٤ -

وكنّت الواقفة هنيهة  
بين الغبار الوافر  
من كلّ ما هو مفتوح  
والأشياء التي تشبه أشياء  
في أمكنتها  
في الطابق العلوي  
الذي ينتظر سبتمبر القادم

ليغادر  
دون رجعة

\*\*\*

غرفة للإيجار

- ١ -

لقد فاضت المغسلة  
لقد ضربتنا  
الشمس  
وما كنا نوفره من الإيجار  
دفعناه أضعافاً مضاعفة  
في المطاعم  
وصالات السينما

\*\*\*

- ٢ -

الدرج الصاعد من مقبرتي  
المطل على سماء أثينا  
الطابق الخامس  
إثنان إثنان  
إثنان... إثنان  
صعدنا...

.....

واحد واحد  
واحد واحد

تصعدين «إيرينا»  
\* شاعر من سوريا

فمالك إلا دوش بارد	والعملة المزورة	بيتك القصيد
.....	في المصارف والمحلات.	حيث لا يؤيك الكلام
شهيق	أنا عامل المنجم	فقط الكلام
زفير	المعول الذي يحفر الظل	سمسار زمن الآلهة
.....شهيق....صعب	ملوثاً بالسرايب	رب الكلام وحده
.....زفير....صعب	وتطلعات الصباح لا تعنيني	نزهة
«إهدأ»	البيل فوق رأسي	نزهة
قلت لي.	ليس هالة بنوء	على شاطئ البيت
***	.....	الذي انتظرناه
	.....	على العشاء
أسمع قطتي مموء	البطاطا على الطاولة	ونسينا كيف التهمنا
أراها تحك رأسها بغصن شجرة	الخبز على الطاولة	طوال الظهيرة.
لكن قطتي...	والأولاد يميزون والدم	***
والتي كنت قطها	من رائحته	أنا الغواص المكتم
وكنا نتشارك الفراش معاً	التي سرقت كل الروائع.	بفوهات الأوكسجين
في مكان بعيد...	***	وأجهزة الاستطلاع
منذ أكثر من عام	الى أيهم ديب	ملوثاً بالأعماق
منذ أكثر	قلت لي :	يضغط علي الماء
.....	لا تحصي كم عضلة تحركت	فأختنق...
.....	في وجه فتاتك الجديدة	.....
وقيل عن قال	وهي شاردة ،	البلبلة في الحديث
أن القط الكبير	فانت العارف	البلبلة في الثياب
يعود إلى بيته	بحجيم ما تعرف	المنوع من الصرف
مهما قربت أو بعدت	وإذا ما غضبت	في اللغة العربية
المسافة		

# بقعة على جسد الليل

## فاطمة الشيدي \*

شهقة عارية ألثم بريق الحنين  
 أكشف عن ندبة تحت إبط السماء  
 وأبكي  
 أرمي شباك العزيمة  
 في بحيرات العدم  
 وأبكي  
 أعيت بي  
 أعيت بلعمي المخضل بتوء الحقيقة  
 برأسي المثقل بميزان الحجارة  
 وأبكي  
 أبكي  
 مزامير اللمهة التي تخطيط صدارتها من دم غربان الشؤم  
 في سكرة عمري  
 جنوبي الذي يقبل رؤوس المسافات الناتئة الشهوة  
 و يدغدغ عرائس الموج  
 يفترش الدروب التي غافلت ظلها  
 واستكانت للقافلة  
 أبكي  
 حزني الذي يمشي عاري الخطوة  
 يشتهي عرائش الجن  
 جسدي المقضوم الريح من مقصلة خفية  
 انتحاب زهور الفتنة تحت صارية اللغة الخرساء  
 .....  
 أحاحر الدمى بلمعني ناقصة  
 وبضحكتي ناقصة  
 وأخلع صوتي في وجه الريح  
 أتقدم ببعضي فقط  
 حكاية للكائنات الناقصة

اللمهة تقامر أيامي بحزن مجذوذ الأصبع  
 غابات الانكسار ترحف على بطن الليل  
 تصلي الرغبة  
 تشرع نوافذ العمر على ما لا يأتي  
 موت مقدس  
 خطوات مباركة الفحيح  
 نزرع أعشاب الفتنة بين فجوات الصوت المبحوح  
 ها أنا أتقدم بكلي  
 لامة كخنجر مصقول  
 كجزع مغلف بالنجيب  
 يوحد المساءات المظلمة الأضلع  
 يقودني نحو فجيرة الانتظار  
 تقدم نحوي البلاد والبرد  
 جحوظ الغد يطرز مآتم القادمين من الأنبياء  
 بلا مزاليح محكمة ترتق ثقب القادم  
 وبلا كهوف قائمة تصلح للصلاة ،  
 أتحرك نحو دفء الخسارات  
 أتوسد الغياب الآثم  
 ولا أجزع  
 أتحرق كروح عرجاء تندرج بلا موت جميل يفاضل منها  
 اليم  
 وأدلف عارية البكاء ..  
 عملة بأطنان من الرهبة ، من دهشة الحزن  
 ومن شلو العارفين  
 \* \* \*  
 أيها القالمون كوجه القيامة  
 رويدا  
 فكلي بكلي ين تحت ولع الانتظار  
 \* شاعرة من سلطنة عمان

بأمنية تخط شواهد الأحياء  
ليلة رأس السنة  
بلا رأس أقدم

الحزن يعرّش على شرفات الدم في لغتي المخضلة بالمجيدة  
المسنونة الوجه  
ينشر شرايينه على أوردها الجافة  
موت خفيف الروح ينتزه خارج المقبرة  
ثقل المزاح  
يتحرش بي

ويترك ريع خطوه على موتاي  
وأنا بلا وجه أشرب الأتعة  
وبلا صدى يرتد عند البكاء  
أهكي

\*\*\*

الربيع تأكل من فرط البهاء  
وأنا كلي بكلي ما زلت أغمز للموت أيها الـ ... تعال  
أجهز صوتي للغياب  
أطعم موتاي آخر الكلام الذي لن يقال  
موتاي خفيون كالمعجزات لا يشيعون  
أدس قمح الحنين في كفوفهم زادا للقادم متي  
وأنظر  
الموت لم يحن بعد  
وقد لا يحنى

\*\*\*

أيها الميتون كوجهي  
رويدا

سأمشط خارطة الحكايات القديمة بكلي  
بحثا عن لغة ( بيضاء )  
تأخذني معها إلى دروب الحارات القديمة  
حيث الموت يفاديه الطيبون  
وعن سدره يشعش بين أغصانها صوت جدي الحنون  
وتحت أفيائها نربي الموالد للملائكة والأولياء  
ونعد طقوس النذور القديمة

سأرسم لوحات تشبه ما لا يشبه  
وارتق فجوة أذني بالعويل  
رويدا

فقد برّحتي طويلا هذا الانتظار  
فها أغص بجملته كاملة  
أشتهي حجرا أقايض به شهوة الموت  
أغري بجفوفه البكاء  
رويدا سأخلع نعلي

فوجهي كثيرة لا تدفن شبق الرايا  
ولا تنقن طمر الدوار  
سأعترف الحزن من يؤر الحنين  
لأظما

سأقايض الفرح بجيب مثقوب  
تنساقط أعناق جواربه

كلما أوغل العمر  
سأعمد الطفولة العائمة في يدي  
بشيء من الخبز  
كي لا تلهو بزمير العيد  
ولتنصير فقاعات للمجهول  
تعلو تعلو ...

\*\*\*

أيها الخائنون كموتي :  
تخونني ذاكرة الصيف  
وأطفال الرعب جثت تطفو بين يدي  
مذكنت قابلة عند باب الليل

وكل ولاداتي عسر  
تضمزني كائنات البرد الملعون  
أتعثر بنواياها السوداء  
وأقف شائخة برائحة الورس في مد اللحظات  
أشخب حنيني عطرا  
وأواسي الكفوف الفارغة بكلي  
بالله  
وب .....  
يا الله

إنهم يذيقون الملح في البحر

سيغفرون خارطة الطعم

فمن يمس الشمس لتغير منسوب الود المحتجز

وراء سدود الليل للفلس إلا من راتحة شبق

ومن سيذهب الوجد الذي ينمو بلا وجل

ولا سيقان تسابق خصلات الليل المنهدلة على كسف الصبح

الأعشى

سادا أذنيه في وجه نداءات الكون

( هذي صحراء الله فلن تعشب

ولن تشيع من كل هتافات الرؤيا الملعونة

فدعوها ودعوها فلعل الفتنة مأمورة)

ومن سيضم آلهة الخوف المنزوع الرقعة من جسد العاشق

ومن

ومن

و

م

ن

\*\*\*

أيها السـ ..... كـ .....

متى يأتي

هذا الموت الملعون

الذي ما فتى يسيل لعابا على شفتي

أخبروه أني مذ كنت أتحرق للقبأ

متى سيأكل من حزني بقايا جسدي

متى سيفلق كل ياقات الروح

وأردية الليل

عليه

متى كالغشب البارد يلعنتي

يطري أوردتي بلدة عشق

و يحزن العرس

متى .....

متى يأتي ليبدد انتظاراتي الموحشة كآلهة تقطع خيوط

الرغبات

ونحني سدة أوهامي بالصمت المورق قبايا خضراء

على أبواب العمر

لا وقت لدي

لحساب الدقات في مساءات الشهيق الحاد الصرخات من

أسفل شريان حتى آخر شعرة

لا وقت لتفصيل الأحلام بمقاسات ناقصة فكل دروب

الموت سواء

وكل خراطع عمري ناقصة اللهفة

متى سيدون تفاصيل العشق الخرساء على جسدي: يللم

من عيني حفيف الشوق الأزرق، ويوزع بين يدي

كاسات اللهفة، ويزرع شفتي على سرة بهجتي الوحشية،

ويرقي نحوي أفنان الطهر

متى .....

متى سيفقطع كل الأيدي التي تتمرأى في وجهي، تحفر

صدري بأظافرها النحاسية، تنزع رموشي في خفة طائر،

وتترك على جلدي رسائل حروق ترا... لا يحوها الفرع

الساذج أو حتى العرس

وكل الرؤوس التي تقضم تفاحات البهجة في أول إنباع

وتدلي، ترسل سهام الكدر الملعون لتخترق حدود الروح

، وتشرب نخب الأدمع بلذة صوفي

متى .....

متى سينخطفني الفارس على حصان أبيض

لأنام بين يديه

ولا أحلم أبدا

ما زلت أراه يسابق رائحة الموني

يهزأ بجفاف الأجساد

بقامة فارعة الفرع تصيد لي عذارى الحزن

يؤرخ تاريخ الليل المتوله من شبق الحزن

ويرمي حجر الترد في باحات الكلمات

يكشف عن سيقان الرغبة

في تواريخ المهذو واللحد

والعمر الفارغ

إلا من موت

وبهنا بي

# نشيد اليأس

## يونس الحيول \*

أحلامك في المشى	أبعد مما أخمن..	الآن وقد انتهت الحرب
الموحش إلى فندق	حواسي تلوح لغيايبك	و الحواس أسلمت
الفردوس	بينما صمتك	أوزارها
فقط عديني	يقول كلاما حامضا	في البعيد حيث لا أثر
حين تذهبين إلى نومك	عن المستقبل	للحرائق
أن تهذي بكلام غامض	حين قرأت ( الشاعر)	الليل يجرح أنامله
عن مقهى لاكرافيل	أحدثت أني من كان يتألم	الفراغ
عن الشلال	وليس سيرانو؟	فهل تصفين إلى قيثارتني
و مساء البلياردو	أرأيت كيف الثواني	تجهش أوتارها
وفي حلمك الآتي	تقصف العمر؟	بالندم؟
أن تمنحيني جسدك كله	في غرفتي حيث الهواء	إلى نبضي في رسائل
لأعلمك الحب	يائس للغاية	الهاتف
عديني	والظلال في لوحة	دوزنه الغياب على
كلما زرت سرورة الذكرى	ماغريت مازالت تمسك	نشيد اليأس؟
وحيدة أو رفقة الساعة	بخناق العالم	ماذا كان بوسعي أن
الزرقاء	قرب ضحكك التي ترن	أفعل؟
أن تلوح طويلا	في الدرج	لسمكة سكالي الصغيرة
للقيمة الواطئة	قرب الدمية المكسورة	إذ أماتها الوحدة
التي - بلا سبب تقريبا -	أسجي جثة الملاك	لقلبك الساهم
بذلت دموعها	الطيب الذي كان لا ينام	إذ جف فيه الحب
لصباح بارد في يوليو..	كي يحرس	لنظرتك التي ترسلينها

\* شاعر من المغرب .



# أفاريذ النوير

محمد الأسعد \*

- |                           |                          |                      |
|---------------------------|--------------------------|----------------------|
| (٩)                       | (٥)                      | (١)                  |
| تحت قمر صاف               | تحت رمال الصحراء         | ليتني عبر هذا المساء |
| يسير حجاج على الطريق      | يسمع المتوحدون           | والأشجار             |
| تاركين لأطفالهم           | دائما                    | صورة مرسومة          |
| تمائيل الوعول             | أنشودة المطر             | بخطوط بسيطة          |
| (١٠)                      | وهي تروي حكاياتهم        | (٢)                  |
| لم يعد الأصدقاء يضحكون    | (٦)                      | أزهار النوير ... !   |
| في الحجرات الخشبية المظلة | بيوت وتلال               | زقزقة عصافير الدوري  |
| على البحر                 | وجبال بعيدة              | تتباع                |
| ولكن في أحلامي            | تتذكر دائما              | في الضباب الخفيف     |
| أسمعهم يتبادلون الحديث    | (٧)                      | (٣)                  |
| (١١)                      | يصغي                     | يا لهذه الأشجار !    |
| أينما احمرت               | صاعدا من عمق الوادي      | لا تعرف              |
| ثمار الصبار               | لا ينظر إلى الورا        | إنها تلقي            |
| وتفتحت أزهار الدفلى       | إلى أزهار الحناء البيضاء | ظلا                  |
| أكون في وطني              | (٨)                      | (٤)                  |
| (١٢)                      | إلى أين تمضي             | منذ صبا              |
| تحت شجرة حناء كانت صبية   | في هذا الصفاء الشفاف     | تبادل الأحجار        |
| تبكي                      | صفاء الشتاء العميق       | والنجوم              |
| جوعها                     | تحت أشجار التنوب ؟       | الصمت                |
| كاهنة بين الصخور          |                          | والصمت وحده          |

\* شاعر وناقد من فلسطين

تنزل كلماتنا	لم تعد تتعرف على الوجوه	(١٣)
الخراب نفسه الذي	والأصوات ...	مقهى تحت الأشجار
تنزله خطواتنا بالأعشاب	أغانيها	أصوات عصافير
وصمتنا أيضا !	هي كل ما نتذكر	وتنف من ثلج
(٢٢)	(١٨)	بيضاء ...
لا يعود الأطفال الراحلون	صيف المقابر المهجورة	كم أحبك أيتها الخضرة
على الطرق الترابية نفسها	يعرف	(١٤)
بل عاليا	كيف يحول عجائزنا	على مرأى من أمواج البحر
عبر أغصان الزيتون	إلى أزهار	يسأل الباحث عن طائرته
(٢٣)	يوما بعد يوم	سائبة الخمرة
في الفناء	(١٩)	والندى
تحت أشجار الخروب	كلماتكم أيها الأجداد	(١٥)
يسقط الظل	تسكنها الريح	الأصدقاء الصاخبون
على وجه أمي	تخلو من صمت قرانا	في المقاهي
(٢٤)	وعصافيرنا العمياء	لم يكونوا ضيوفا
لم يهرب صديقي أبداً	(٢٠)	كانوا لاجئين
من هذه العتمة	دقات الساعة	من ظهيرة خرساء
بل واصل الرحيل	ممنحنا أياما مشمسة	(١٦)
بأغنية	ومحطرة	أكتبها
على شفثيه	صباحات وأمسيات ...	وتتلاشى
(٢٥)	تغير السماء نورها	بين أصابعي ...
حين انتشى الأطفال	والإسفلت لونه	كلماتك أيتها الحقول
فقدوا حذرهم	والريح وجهتها	أحلام
كان الخطأ	والأشجار حفيفها	لا تصلح للورق
خطأ الجدران والسقوف	(٢١)	(١٧)
والسماء المفتوحة	أحيانا	بعد أن هرمت أمي

# الخلاء الأول

## نبيل منصر\*

وعلى هذه الأيام المنشورة على حبل الغسيل  
كتاب الملاك الذي فقدنا وجهه في الرحمة.

### متحف الثلج

الرأس تحت الوسادة  
خالٍ من الأفكار  
ولا يشبه غير متحف من الثلج  
التمائيل تذوب بهدوء  
والكاميرات ترصد عدساتها شمساً ميتة.  
قبل كلام كثير عن العظمة  
لكن غرفة الثلج تشبه قبراً مؤقتاً  
الفرق فيه يساوي لمسة عابرة  
وما من زوج يتبادلان قبلة تشعل المكان  
وتعيد الماء إلى خلته الأولى  
ليستحم فيه الناس والعصافير.

### ظلي يعرفها الحياة أكثر مني

علمي تقف الشعمة  
مثل طائر يرتجف في الظلام  
أجد طريق في الدهليز  
يرن مثل ذرهم  
وأسمع الخطو  
حين أرى ظلي على ممشي  
يتباطئ كتاباً  
يحسبه أنني  
من فرط ما حدثه  
عن الشرفات والغيوم.  
ظلي يعرف الحياة أكثر مني  
ولا يحلو له العيش  
إلا في النوم  
بين الحجارة والأعشاب.

### كتاب الرمل

أنفخ في هذه الصخرة كمن ينفخ في الناي،  
وأخرج من غار الشتاء الطويل. الشمس على  
الأبواب والأزيميل تحت الشجرة.  
أخرج: مخفورة الوعول تخبي الصحراء ومطرة  
الخيال.

أخرج لترى قدمي على الخزانين، يدي على  
الشاح ولساني على الشمرة. من يسبي الظن  
منجلي بمد قلعتي بحجارة عالية، وبتي  
بناقوس يقوم على خدمته رجال أشداء. أنا هنا  
حتماً ولا أريد غير أيام قليلة أعلقها على الباب  
كعصافير صرعى.

عصافير مموت وبقي غناؤها حياً في الردهات.  
هل أنت مولع بالكتاب الذي يعرف أكثر من  
صديق؟ وهل تعلم شيئاً عن ذكاء الأفعى  
وخبث العقل وعادة الغراب؟ ضغ رأسك إذن  
تحت إبطك ودع أحلامك تقفز مع التلال، ولا  
تنتف لأن لا يوجد خلفك وراء.

### شباب الملاك

الحواس تتجمع في العين. العتمة التي ترانا  
تهبط إلى القاع.  
العتمة تمد يدا تنفرس الأشياء، تشمها وتربطها  
بزورق يطفو على سطح الشاطئ. النباح  
يحمل بين فكيه عظمة البادية.  
الماء يرشدنا إلى دفء الشراشف وضوء المرأة.  
هذا الصباح نحن ناصعون كالثلج الذي يغطي  
شجرة أحزاننا. الشتاء طال تحت الجلد وفوق  
ثياب الطبيعة. الشتاء أطعم أعيننا ثمار اللهفة،  
وكل طائر يعبر نتمنى أن يقذف ناراً في بيلدنا،

\* شاعر وناقد من المغرب

# الله منه أي وقت مضى

حسن خضرة\*

عنوة..  
صرّخوا خمس مرات في اليوم والليلة  
دعّوا حُرقة العويل  
في القلوب،  
تقرّغ المواليد،  
تنزّع السّكينة من مهودهم  
فيكبّروا قتلّة  
عبّاة،  
لا شعراء حكّائين،  
قد ألّفوا المحبة والتلاوات..  
فلا الخيل،  
ولا الليل.. ولا المرأة تعرفنا.  
انظروا الآن بصدور مصفوقة الرئات  
كصدور من فقدوا الأمل  
إلى القدم الأولى فوق خريطة العالم  
وهي تخلف الجذع واحد خطوتيه  
اصطناعية..  
بينما يجلس الشاعر إلى أوراقه  
ليحرق في كل زفرة ألم- ملاكاً من الطائفين  
التادرين الآن في غرف الكتابة.

القدم اليمنى المليئة بالشرابين تنزف  
والموتى يرهقون السمع الآن،  
أكثر من أي وقت مضى  
جشّهم التي تراكم سوف تصنع تلاً من  
الأرواح  
يمكن الصعود عليه،  
وسؤاله عن سرّ مشيئة الآلات،  
والقوات،  
عن عدد إضافي من محفات  
لحمل الموتى،  
وفرشات تدوّ الدود عن حبات نور عيونهم  
في القبر،  
فالقدم اليمنى المليئة بالشرابين تنزف  
قدم الخطوة الأولى  
ولوّا ندماً عليها  
على أقدامكم التي مرّ فوقها القطار مُسرّعاً  
قلّدوا في الأنين عذاب مومس،  
أزحق الأم فتات شهوتها،  
شرطوا الأجساد بشفرة موسى حادة،  
فأنتم لا تملكون غير هذا الذي أفسدوه

\* شاعر من مصر

# «هو الآتي من متاهة وأنا المضمّر فيها..»

## مؤمن سمير \*

كلّ يوم  
أظنّه مات أو التهمه النملُ  
إلا أنه يفاجئني وسط الكابوس  
ويربّت عليّ  
ويتسّم منتصباً  
قائلاً لا تخف يا صديقي  
ليس لنا إلا بعضنا  
فكيف أتركك يتيماً  
لا تقدر على صنّع زوايا قائمة  
ولا أحداثٍ ملتبسةٍ تحيا بها  
عبري  
كان شجاعاً اليوم  
ثعباناً دار حول مشاعرها  
ذكياً كأنه ثعلب  
مسكيناً كأنه قرصانٌ خائب  
خائفاً طول العمل من الابتلاع.. الخ  
ثم تحكي لنفسك  
ولأصدقائك بعد الثمالة...  
أعرفك عندما تشرّد ناظراً لي  
ترسمُ مستقبلنا  
يوم ستصير سميناً فيغطيني الظل دوماً  
وعجوزاً تسحب مروتني من رصيدك

وكيف تحاول في نوباتك  
اقتلاعي  
وكيف ستبكي  
وتعاتبني  
وأنا أعودُ أربت عليك  
وأبتسم  
قائلاً لا تخف يا أخي  
لم يكن لنا  
إلا بعضنا...  
\* \* \*

البراعة أن تعلمني دون جرح كبرياء..  
كانت تنبتُ لهُ أجنحةً بعد الهدمة  
أو يتسلق حيطان الجيران  
غير المعتادين على العواصف.  
كان ثورياً  
وكنّت أزدادُ يقيناً  
بدوري كمرآب منبهر  
خطف مرة سمكةً من فم صقر  
وأطعمها لقطة الطفل فيّ  
وبشكيراً من جبل غسيل أجمل بنات  
الشارع

\* شاعر من مصر

وغطى بها غُرى الصامتين  
وأنا أصفّق جدلاً  
متجاهلاً ضعفي  
وكؤن دوري لم يتعد  
ترتيب وجبة ساخنة له  
وإسباغ الغطاء على حوافه  
كي لا يطوله الهواء....

\* \* \*

صاحبي هذا طبيب كوالده وجدة.  
هو الكبير وأنا الضئيل  
لكنه يجني دون حساب  
وأحس أحياناً أنه يخشاني  
وكلما أهاكر عليه وأدعي المرض  
أو حتى الارهاق  
يجزع

وتزيد ضربات قلبه  
مما يجعل دمي يضطرب  
فأرفع نظري إليه  
وأبدأ في إحصاء  
الرغشات...

\* \* \*

أحضرتُ كتاباً  
ومررت على الصفحات ليشم الدنيا  
فكان يتفرض عند عباراتٍ  
بعينها

ويغني عند الصور.  
تعلم حببي القراءة  
وأغرم بالبرتو مورافيا  
وهنري ميللر وباطاي  
وطلب زيارتهم في غرفهم  
واقترح أن تكون الكتب  
على شكل عمودٍ حوله رايات..  
إنه يُشاهد الآن الأفلام

ويستمع إلى الموسيقى ويتسلى بالقفز بين  
غُرز الشباك  
ويلق صورة خرطوم الفيل في الغرفة  
وأحب التاريخ حقاً  
حيث يرقص كلما شاف كهفاً  
في عُقق المشهد...

\* \* \*

إذا استسلمت للنوم  
هل سيتسحب ويلتف حول عُنقي؟  
لن أغضبه بعد اليوم  
ولن أبني ذاكرةً توازي ذاكرته الطريّة  
ولن أربي أصدقاء خارج حظيره  
ولن اتسم لأي دغلٍ كثيفٍ  
إلا إذا هدأت رعدته..  
بهذا أكون المستحقّ الحقيقي  
لكل دفءٍ  
قادم في الطريق...

# تسو نامي

## عامر الرحبي \*

لتفاجأ	عن الرفاق الطيبين	الجميع مروا من أمامي
بأننا أمام	أما زلتُم تحملون بالعبور	أخذوا بقايا المكان
تسو نامي آخر	إلى الغياب	ورائحة القبور
يأتي حافي القدمين	إلى موت حقيقي	مروا دون
ليغرنا جميعا	ياخذ معه كل شيء	أن يلتفتوا
نحن الحاضرين	فلنرحل إذن	لسماع أي شيء
أنا وانتم انتم وأنا	لنسرع لنفتش	في هذه القاعة
ما الفرق	عن لحظة أخرى	أراني أتنفس
حينما تحل المأساة	خلف هذا الباب	أصحابا تركوا المدينة
ويبدأ تسو نامي	لندعهم يهناون بموتهم الناعم	ورحلوا لينخروا
مرة أخرى	هنا سنلقي	أهاليهم
بهية أخرى	نظرة الوداع عليهم جميعا	بماذا فعلت بهم الرياح
يدغدغ أحاسيسنا	لنسألهم	تسو نامي
بالموت المجاني	عن معنى الكارثة	جاء ليدفنهم جميعا
بمعنى الارتباط	وندور معهم	دون أن يستأذن
بالحياة	لنحيا سويا	أو يدق عليهم الباب
هو هكذا يأتي	نجمع أشلاءهم	جاء من خلف النافذة
هو هكذا يرحل عنا	واحدا واحدا	ربما من خلف القضبان
تاركا	لننفخ فيها	لم ينم ساعتها
جننا	من روحنا العطشى	لأنهم أمام الفاجعة
تطفو	ونذهب	يتنفسون الكلام والقصيدة
فوق	إلى الجحيم	يحملون أغراضهم
ا	معهم لنلقي	آلامهم أحزانهم
ل	مهزومين خائفين	هم كالغرباء الآن
س	خلف البيت القديم	يكون يودعون
ط	لننام نومة واحدة	أحبابهم الذين قذفتهم
ح	ونطفئ الأنوار	الأمواج بعيدا
	بزر خاطئ	فراحوا يسألون
		* شاعر من سلطنة عمان

# قصيدتان

## ليلى السيد \*

يخرج البنفسج  
محترقا بشعاعه  
ينقش في هداة  
لون حزنه  
مراكب للرحيل  
تلون الشمس بنفسجا  
تلفها شراعا  
للغراشات البنفسجية  
ألم تك للبنفسج من متعة  
في بدء خلقي؟  
يلتف حولي  
ويرمي خصلات شعري  
وشاحا  
لمعبد  
طوق خيال شاعر  
واللهة  
اشتقت لطائر البنفسج  
كأنني أشم رائحته في كل واد  
فأراني أهيمن  
تبعني الغواية  
ارتجل البنفسج  
من عزف قمري  
فما زلت أحياء  
لأن البنفسج  
يمتدح جثتي

تأنه في الرمال  
حين لا تراني  
اعتصم بحبل  
أمومتي  
فأرى العالم  
متفرقا في بهوها  
حين لا تراني  
تطفو الخشبات البالية  
فأرى في الأفق  
سفينة نوح قادمة  
حين لا تراني  
ارغمي بين أشياءي الصغيرة  
تحت رذاذ القبلات  
محتضنة شمس ذكرياتي  
حين لا تراني  
انتشي بلذعة الدمع  
بفرح طائر  
له طعم الشوكولا  
يفزعه اليقين  
حين لا تراني  
سأنتظر أمام  
مرآتي أهيئ  
النفس لضوئك  
مديح البنفسج  
من بيضة طائر

معركة بطعم الشوكولا  
حين لا تراني  
أجد السير إلى معبدك  
تغشاني محبتك  
وسكرة خفيفة بضوئك  
حين لا تراني  
أرى شفاهاً طرية  
ابتاعت كرزا  
وأهدته لنقطتي  
البداية والنهاية  
من شفتي.  
حين لا تراني  
أتأمل أشجار صمتي  
في الحديقة  
وأزهار المسرات  
حين لا تراني  
أرى القضاء ثمائل للحلم  
قلب صغير  
حين لا تراني  
أفتح أقفاص نفسي  
لتغادر  
كل الحشود الضارية  
فأشعر برعشة التحلي  
حين لا تراني  
تظل أقدام من عبروا  
\* شاعرة من البحرين



# ماء الورد

## خلود الفلاح \*

ما أوحش قلوبنا  
الابتسامة  
نمر كريح صامته.

.....

في المسافة الصافية  
بين ظلينا  
نمت  
حديقة صغيرة.

.....

بعد تفكير  
مدهش  
أدرك الصمت ذاته.

.....

في التباس المعنى  
أرحل إلى يقيني  
أفتش عن  
نسيان ممكن  
يتفوق  
على تكوينات الذاكرة.

في نورها الثلاثين  
صادقت  
قمرا وبطائرة ورقية.

....

لأنهم أطلوا  
من الشرفة الخطأ  
حرموا أنفسهم  
روعة المشهد.

....

حين أفقد ماء الورد  
حين أفقد رائحة العشب  
أتأهب للبكاء.

.....

على جدران الغرفة  
يستعيرني  
وأنام وحيدة.

.....

ما أضيق الشوارع  
\* شاعرة من ليبيا

## نجاة علي\*

- بفرحة غامرة -  
كلما زارها  
في الحلم  
وقبل شفتيها!  
نذف  
في أواخر أيامه  
كان هزلاً وطيباً،  
ولا يريد أن يكلم أحداً  
غيرها،  
ولم يعد في حاجة  
لأي شيء آخر  
تكفيه إذن هذه  
المبولة  
- والتي بجوارحه لا تفارقه -  
تصوّرت لوهلة  
أنه غادرها  
رغم أن صوته يلفّ  
الآن معها  
بين الغرف،  
كما أن هذا النذف  
البطيء  
- بين شرايينها -  
لا بد أنه يذكرها  
بموت البارد  
ووجعه الذي صار  
لحناً جنازياً  
لا ينتهي.

لأواصل خطتي التي  
بدأتها  
منذ الصباح  
لتعذيب الحمقى  
- الحمقى الذين أحسدتهم  
من كل قلبي  
على سذاجتهم -  
وسأكون طيبة  
معهم  
وأهيل عليهم التراب  
بنفسي  
ثم أضع الورود التي  
أحضرتها  
من أجلي  
على قلوبهم  
- والتي فصلتها عن  
أجسادهم منذ قليل -  
على أمل أن  
أراها  
على حقيقتها.  
عشق  
أمعنت في عشقه  
لدرجة مزعجة  
ولاً لماذا تنشب أظافرها  
في وجهه  
أو تصرّ على ممزيق  
أعضائه.

## مسافات

سأضع بيني وبينك  
مسافات  
ثم أملاًها بكرامية  
لا يطفئها شيء  
أو ربما بحزن ينمو  
في رثي  
- دون توقف -  
كي أراك جيداً.  
ورود من أجل الحمقى الطيبين  
أظنك جئت من  
القرن السادس عشر  
وإلا لماذا أسرفت  
في النيل  
لن تصدق أنني  
تدربت اليوم بما  
يكفي  
على الشر؛  
لذا سأزيع بهدوء  
آثار ابتسامتك  
الطيبة  
التي تخترقني،  
ويدك التي بها  
رحمة  
عن يدي،  
والهزائم التي تنتظرني  
في نهاية الممر  
\* شاعرة من مصر

# الشجرة الأخيرة التي تولد من أصل الجبل

## زهرة القاسمي \*

لنسترسل في سفرها  
كانت تغني روحا هاربة من العادة .

\*\*\*

من أين تأتين أنتها الثمره  
لتشعلني في كبد العاشق  
من رماد حبه القديم  
شمعة واهنة .

\*\*\*

صوتها اجترار دلو من قعر بئر قاحل  
رعشته أنين البكرة  
والجبل امتداده الخفيف

\*\*\*

للرزيلة طعمها  
حين استقبلت أول كأس  
كان جسدي يهتر كسيف في يد العازي  
وحين خلوت بها  
كادت أحشائي تنقلب خارجا

\*\*\*

في المرأة  
تسقط صورتني من وجهي  
الذي حلمت به طوال الليلة الفاتنة  
أظل أكرهها  
ألانها تخفي عني صورتني الحقيقية ؟ .

\*\*\*

الجنادب على الزرع

ترفع عقيرتها الشجرة المائلة الظل  
ناحية القمم

لم تكن كأى شجرة

كانت تقط مضجع المسافرين في الغيم  
وتشرب أصواتهم وأحلامهم

لكن القمر الذي يطل على ظلها المائل  
في الليالي الأقل حظا

يلقي إليها بنحيوطه النورانية

حروفا لأسماء القادمين في سجدتها

تظل الجبال من حولها منتظرة ما يحدث

\*\*\*

للحجر الصامت بين عيني  
للفراغ الذي نهكت حوله الكلمات  
للشجرة الأخيرة التي تولد من أصل الجبل  
لبنات آوى يلعبن في بقعة الرمل  
ليتناسلن في المغارات المكنته  
برائحة شبقهن

للنخل يسقط عرشانه على رؤوس بناته الأبهكار  
تستقبل قمر الليالي الباردة

جنّة هذا الليل

حين أخذت زمام سفره

ناحية النائم على قنطرة الطريق

ذلك الجسد المنتظر للماء

والذي أخذت تداعب شعر صدره

متغنية عن أناسها به

وليعبّر لها عن قربه

ظل يرشقها بالماء

\* شاعر من سلطنة عمان

ثمة أطفال بمصائد لهم البدائية  
يقتنصون الجراد الموسمي  
ويتركون جراد المقابر للشمس  
وتحت ظل الشجرة القديمة  
تهب رائحة الزيت مختلطة بالشواء

\*\*\*

صوتها  
تلك الموسيقى العالقة في تلايب الجسد  
التي يهترلها  
تاركا حظيرته التي استوطنها  
تنفر من طبعه الطارئ  
ذلك الوعل الذي فقد أنثاه بين الجبال  
وطنين البندقية  
يرسم له مخيلة النهاية .

\*\*\*

عينها  
ذلك الضياع لا ريب فيه  
غانرا في رمق الوردة الأخير  
تنتحل مشاعر زائفة  
تلك الضبع التي خانت سيدها  
ببقايا فريسة عفنة  
عينها الدامعتان

ألمح القرويات يملأن جحالهن من النبع  
يجرجرن لامبالتهن سعفا يابسا  
احتطبه بيدار من مقصورة سيده  
عينها على الجدار  
وثمة من يدس طلاسهم تحت مواقد الغرباء  
ربما يجسيع الأبناء طواير  
يجتازون كروش أجدادهم ناحية الأعياد  
ربما تعلق الشاوية ملحمتها  
ربما يعود كلبها الأورد من خلوته  
عينها

والجوع الرابض بأنياه  
على باب صغارها  
متفرصين من البرد والشتيمة .

\*\*\*

أساءل عندما أراك تشرقين كل صباح  
حاملة على عاتقك  
حياة ودفاء هذا العالم  
أنت التي كنت معبودة الأم  
والتي صنعت لك معابدها الخالدة  
تري من أي بحر تستنزفين هباتك وعطايك  
أتلعشم عندما أراك تسحبين خيياتك مساء  
مصابة بالأنيميا والحزن  
أيتها السيدة المتفرعة  
يا أم هذا الوادي  
وحذك من يجس عروق الذهب في جباله  
وحذك أيتها الفاتنة  
من يقطع عليّ خلوتي  
وأنت تبحين عن خبيثة أجدادي القناصين  
في الشراج المتنوية  
ها أنت تتكومين من الحزن والضغينة  
تلوكك صراصر الليل  
حتى فجرك المرتقب

\*\*\*

يداك  
اتركي لي يديك  
أنا رجح بينهما حتى أنام  
لم تكوني مميمة المخارب  
ولم تشائين له النصر  
لذا اتركي يديك برفق  
حتى ينسل من بينهما  
إلى نهايته السحيقة .

\*\*\*

سلم للوردة

يبدأ السحر بنيرانه الشاحبة

يستحضر روح شبتك اليتيم

في الصعود نحوها

حواسك

تلك القطع البالية

والتي عفا عليها الدرب

بغبارهِ وبقايا مستخدميه

خطواتك

الإيقاع الرتيب الذي تحفظه لاقتناص أنثاك

بملاحك التي تود الظهور بها

صوتك الجليتي

لهجتك المضحكة

خيولك الجرباء المنطلقة في المدى

تحلم بهواء جديد وأمطار غزيرة

حبل للنحلة

تسعى لصنع مشنقة جميلة

جمهور من النمل الأبيض والأسود والأحمر

يرقب الحفل

أسراب من اليعاسيب تزين سماءك

بالتق والتحرر

بينما السلاسل تضغط على رقبتك

تجرك القبيلة إلى المخطط الأزلي

مصعد للشذى

معراج للحلم .

\*\*\*

ناوليني حبة المسكن

فأنا لم أرفع قضية على أحد

ربما أردت عدّ الشعر المتساقط

من رأسي قبيل الصلح

ربما أردت أن استمع وحيدا إلى موسيقى الفوارس

ووحيدا كذئب جف حلقه من كثرة العواء

أبسط أمامي هذا الكون

بمجراته وعوالمه الغيبية

لا تبقى أي مكان أستطيع فيه

الحصول على الضجيج دفعة واحدة

ناوليني فنجان قهوتي الأسود

أستخرج منه ليلا

تمام فيه مخلوقات عقلي إلى الأبد

فإذا أغمضت عينيك

ورأيتني وعلى جبهتي تركض خيول

بفرسان توشحوا بالسواد

تذكرني أنني كرهت عمائمهم البيضاء

ودشاديشهم القصيرة

أما إذا أردت اللحاق بقوافلهم

فاتركني أثرا يدل على نواياك المبيتة

فكثيرا ما رسمت يديك عاريتين على جدران

موتي

ناوليني صباحاتي ، ذكرياتي ، طفولتي البائسة

ناولي أبي نعاله القديم

المصنوع من بقايا إطار سيارته اليابانية

قبل أن تناديه الوعول

فها هي هناك

أسمع مناجاتها له

ليحمل عليها ببندقيته الألمانية الصنع

ناولي إياها

فهو لا يكره حياة الوعول

ولكنه يلعن العادة

واحملني على عاتقي إرثه الثقيل

هل أستطيع الآن

بعلمنا أحسست بالفراغ يسري في عظام الجمجمة

أن اتسم بهدوء

وأغمض عيني بهدوء

وأسقط رأسي رويدا رويدا

بينما ستغمضين عينيك

وتلتحفين بالسواد .

# الشتاء

باسل كلاوي\*

حتى  
حزن الشعراء الهائل !  
وهناك . .  
أترى الرجال الذين يكون  
هناك  
لوحدهم  
بعيون بيض  
بعيدا بعيدا  
في خلاء ليل المدينة القائظ ؟  
بأيادٍ قانية  
يلوحون لنا من بعيد  
وفي الظلمة الحالكة  
ينسلون  
صوب مملكة كالحة  
حيث الصمت الثقيل  
يغلف العتمة كلها !  
وهناك سيلبثون  
لن يعود أحد البتة  
من أرض الدموع الكبيرة  
لقد أكلتهم الأيام  
ولم يبق منهم إلا الرماد  
تنثره وآنية  
الأصابع الداوية !  
في موافدهم  
ليس ثمة غير العويل  
وحالك الزمهرير !  
لم يكن لهم  
إلا أيدي خالية

أتى الشتاء  
ولا رجاء ..  
أتى الشتاء  
لكنما لن يمطر ليل السماء  
إلا الدماء  
وعلى الأرض  
ليس ثمة غير البكاء  
أتى الشتاء . . !!  
الرماد يتهاافت ببطء  
فوق المدينة النائمة  
فوق ذكريات كالنحيب !  
سيأتين من هناك  
من مغاور المتاهة الصدئة  
في قلب النهر الاسود  
حوريات الأسى الرهيب  
ليشمن شفتي  
بشفاه متلاشية لها طعم الفراغ  
بينما الريح القارسة  
تكس النجوم  
تذرذرها فوق أرض الدم !  
أبدا لن أعود  
في طريق السنين الخافت القصي  
الذي تركته ورائي ،  
أبدا لن أرى  
فنيات المطر الذهبيات  
اللواتي رقصن في مروج  
أيامي البعيدة !  
لن يحمل لي العزاء  
\* شاعر من العراق

أتوا وراءه صامتين وصامتين  
 فوق أفراس بيض  
 في طريق ليل لا ينتهي  
 لا ييغون منازلهم  
 لأنهم يعلمون  
 أن هذا لن يكون  
 فغراب الموت  
 قد قدّ الجبال  
 فيبكي الليل دما  
 وتئن الجبال !  
 هم يعرفون  
 أن في مدينة الذهب  
 يجول سيف من لهب  
 يقتل الشهداء إذا عادوا  
 ويذبح الغضب !!  
 تبت يدا أبي لهب  
 يعبّ العويل والدماء  
 ويشمل آخر الليل من التعب !!  
 لكنما أنى لقاتل بليد  
 أن يقتل الشهيد  
 من جديد  
 أن يكسر النشيد ؟ !!  
 فلتقرع الطبول في السماء !!!  
 .....  
 .....  
 مروان صامتا يمضي  
 صوب قارس حقول البنفسج  
 الأسود  
 مروان هناك وحيدا ينام  
 فابكي ..  
 تنكسر القصيدة  
 ويحتويني الظلام !

تنثر النسيان  
 فوق القلوب الغافية !  
 ولن يكون لهم  
 سوى نجوم تومض هنا هناك  
 صامتا في السماء  
 تذرف فوق قبورهم  
 قبالتها الباردة !  
 ( لربما . . لربما  
 رأيتم الفجر  
 لحظة ميتاتكم ! )  
 وإذن . .  
 فلتهبط يا مروان عيدان  
 آن أن تهبط من جديد  
 فالشهيد  
 في كل هذا الليل  
 لا بد أن يعود إلى الصليب !  
 بألم عينيك  
 رأيت المدينة الكبيرة  
 تفرق في الصمت والدموع والظلام  
 والرقيب  
 ثمل ،  
 عنيد  
 يعبّ دماء الليالي والنائمين !  
 رأيت الموتى المتعبين  
 يحملون المدينة عبر السنين  
 كلما هوى واحد منهم  
 أيقظته السياط  
 لهم لا شيء سوى الحلكة  
 وقهقهات الشيخ الغليظ !  
 مروان يسير الآن بين النجوم  
 في صحارى السماء البعيدة  
 أنى ،  
 أدخل ليل القصيدة !  
 وهم متعبون ومتعبون

• مروان عبيدان صديق الشاعر الحمير، يرد ذكره كثيرا في قصائده.  
 استشهد في الجنوب عام ١٩٨٨

# وداع

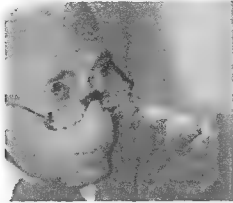
طالب المعمرى

إلى، جبل شمس

مدن	لا تف الكلمات
دون أغصان	نطقها
شجرة أسفار	الشفاه دمعة وداع
في حقبة	أزلية
كلما اتسع الكلام	كل وداع.
ضاق	بصيرة بعد بصر
الدماء في الشرايين	لو أنكم نظرت
كل وداع	شمس قمته
تفاحة	وروح عصافيره العالية
بيد امرأة	لشممت رائحة الطرق
كل قلب سكين	أحذية مبللة
أي وداع هذا	بالحنين
لقصيدة اكتملت	وداع برموش
على مشرحة البياض	غير مغمضة
والقراءة	كل تلك المسافة
الوداع حثف	الضالة
والقصيدة	التي تحذرت من
الخنجر المسمومة	«سيوح» الروح
بكلمات الاكتمال.	



## المنكود



الصدوق العزيز الأستاذ سيف الرحبي المحترم  
تحية تقدير ومودة

اشكر لكم تواصل مع مجلتكم القيمة التي اتابعها باهتمام كبير  
لغناها بالموضوعات المهمة والمتجددة فكرياً وأدبياً وهما وحضارة  
أتمنى لكم التوفيق والإسهام الدائم في هذه المسيرة الثقافية وأرى  
لزاماً علي الاستمرار بتزويديكم ببعض نتائج عملي البحثي منيف.  
لما كان يكن لكم من تقدير هذه القصة المرفقة والتي تستند ضمن  
مجموعة قصصية لاحقاً عسى تجد لديكم الجدل المناسب وشكراً

سعاد قوادري منيف  
دمشق ٢٠٠٩-١٢-١٠

### عبد الرحمن منيف

الوصف، حتى أصبح أثبت عليه من أي اسم آخر .  
ظلت الأوصاف التي تطلق على خالي تثير فينا الاستغراب  
والتساؤل، لماذا يكون خالي منكوداً ؟ أو لماذا يكون أي وصف  
آخر من تلك الأوصاف التي تطلق عليه ؟ ثم جاءت مجموعة  
أخرى من الأوصاف الجديدة على لسان خالتي وغيرها من  
النساء، لتزيد الأمر غموضاً : كان يقال عنه العائر الحظ  
الضائع، وتجرأت إحدى النسوة مرة ووصفته بالمبهول، ثم  
رفعت يدها إلى السماء وطلبت من الله أن يهديه أو يخفيه ؛ ولم  
تستطع أن نجد تفسيراً لهذه الأوصاف التي يتداولها الكبار،  
والتي لم تكن لتتعلق على أحد غيره.

كان اسم خالي يضيح، ويحل محل في كل مرة يزورنا وصف  
جديد أكثر إثارة من الأوصاف السابقة، حتى سماه أبي في آخر  
مرة الوحش، ولكن عائر الحظ أو المنكود ظلت أكثر الأوصاف  
ثباتاً وتداولاً. والقصص التي تروى عنه كانت تنتهي أغلب  
الأحيان بسرعة حين يكون غائباً، حتى أن خالتي ظلت تحصر

بعنت السيدة منيف أرملة الراحل الكبير ورفيقة  
دربه الجبائي والابداعي المسمى بالمنكود بالخطورة  
والعمق والنسبات، هذه القصة، كما نوضح  
الرسالة التالية، ومجلة نزوى التي تشرفت منذ  
بداية إصدارها بنشر ما يخصها به الراحل، الذي  
لم يرحل بقليلاً عن أفئدة قرائه ووجدانهم، كونه،  
شخصاً وكتابة، أحد أهم الشهود الحقيقيين على  
هذه المرحلة الأكثر اضطراباً وتمزقاً ورعباً في  
التاريخ العربي، ستواصل هذا الدور الذي يجسد  
بعض وفاء، بداهة لن نستطيع تجاوز حده  
الأدبي، للأستاذ منيف الذي أحاطها (نزوى) مع  
أقرانه من الكتاب العرب بكل ذلك الحنان  
والرعاية، ما دعم صمودها واستمرارها وسط  
أجواء انكسارية والانحطاط التي تواجه أي  
طموح ثقافي يتسم بالجدية والاختلاف.

« قصة من مجموعة كتبت في بداية السبعينيات  
والتي كانت مرحلة تجريبية وامتحان أولي  
لممارسة الكتابة والتي أعاد أكثر من مرة قراءتها  
ولم يجر عليها تعديلات أساسية لقناعته أنه إذا  
بدأ فستتغير نهائياً وكان حرصه أن تكون كما  
كتبت وكان ينوي كتابة مقدمة للكتاب بعد  
تصحيات قليلة لبضع كلمات ليس إلا ولكن  
للأسف لم يحالفه الحظ ولعلها تكون اضاءة  
حول كتاباته الأولى.

(سعاد قوادري)

### إلى علي الأصمري ابن الحلبية المنكود أيضاً

من الكلمات التي تذكرها اختي الكبيرة، وترددها على  
مسامعنا كلما زارنا خالي، أن أمي وهي تموت قالت لمن كانوا  
حولها، « لاتنسوا المنكود ». وقد فهم الحاضرون من تعني، ولم  
يسألوها توضيحاً، لأن أمي كثيراً ما كانت تشير إليه بهذا

القبیحة، وسیمتلثون دهشة وریعاً، وسیرون انفسهم ضعفاء لا یقدرون علی شیء

كانت الاسئلة تدور فی رؤوسنا الصغیرة، ولم تكن نجد لها جواباً، ثم تمضی فی زحمة الضحكات الساحرة والكلمات التي تنهل علیها مثل المطر :

- متى ستسافر ؟

- امغرب لم مشرق ؟

- لا تتعب نفسك یا منكود... انت لا تصلح لشیء، انقبر فی ارضك افضل لك !

- متى تأتي مرة اخرى یامهبول ؟

- حرام علیك ان تعذب الناقة بسفارت تائهة مجنونة !

- ولكن سيعود غنياً هذه المرة. لولا ان «الحر» مات قبل خمس سنوات لاستطاع ان یصل بحمل التمر الى الجوف، وان یحصل علی ثمن كبیر، ولكن البعیر رأى حظ ابراهيم العائر وفضل ان یموت !

ویضحك الرجال. ومن وراء الخصاص تتابع النسوة المشاهد وقد اشتعلن حماسة واهذن یضحكن ضحكات مكتومة اقرب ما تكون الى المواء او البكاء المتقطع، والخال ینظر الى الرجال وابتماسة حزينة تملأ وجهه، لا یجیب فاذا الحوا علیها یسألونه این یرید ان یسافر، كان یقول :

- ارض الله واسعة، وعلى الرجال ان یسافروا، ان یشعبوا ویشقوا. أما البرزق فمن عند الله. وهذه المدينة التي تقضون فیها عمرکم لا اشتريها « ببارة »

ویسأله احدهم :

- ولكن الى این هذه المرة ؟

وترقرقرة من القوتر والصمت: یریدون ان یعرفوا وجهته. وینظر اليهم ولا یجیب، ثم ینوح من نفاذ الصبر یشیر بیده نحو الشرق - ماذا لو تأخض معكم تمرا الى العراق ؟

- ولكنهم یأتون بالتمر من العراق !

- حتی تخسر !

ویطلقون ضحكات عالية تهتز لها اعطافهم وتدمع اعینهم.

ظلت هذه المشاهد تتكرر باختلاف سیر. وظل الرجال ینظرون الى الخال هذه النظرة المشوبة بالسخرية والراءاء. اما هو فلم یتغیر موقفه منهم. كان ینظر اليهم ببرود، وابتماسة حزينة تملأ وجهه. أما عیناه المتعبتان فقد كانتا تحقدان فی نقطة ابعد من وجوه الرجال وابعد من القامات التي یراها امامه. كان یفكر بأماكن بعيدة واناس اخرین. وترسم علی وجهه ظلال الافكار والاماكن التي یراها، فیستجیب لها بلذة حالمة تلمسها بانفراج اللخطوط الثقيلة التي تملأ وجهته. او یرید الضئنة تمتد الى

علی ان تقطع كل حدیث عنه، لأنها تعتقد ان مجرد ذكره لا ید ان یحصل الینا، وفي مرة سمعتها تقول بصوت عالٍ لمجموعة من النساء كن یتحدثن عنه «لنفرکه، یجب الا نتحدث عنه... والا تحقّق المثل الذي یقول «اذا ذكر الذئب حضر الغصا».

كان خالي مثل باقي الرجال، لا تميزه غیر لمحیته الصغیرة الرمادية، عیناه المتعبتان : لم یكن طویلاً واقرب الى النحافة ؛ وهناك شیء آخر یمیزه هي اقدامه الكبیرة والتي یعطوها طبقة سمیكة من الجلد الميت، وهذه الاقدام بقدر ما كانت تثير النقد والاستیاء لدى خالتي كانت تثير فینا الدهشة الممزوجة بالاعجاب، وتخلق فی انهاننا صوراً لانتهی عن المسافات التي قطعها والاماكن التي شاهدها.

تقول خالتي انها شاهدت قریباً ینام فی باطن قدمه. وینظر خالي الى قدمیه ویبتسم، ویطرف عینه یمزج لنا مع حزة رأس تنفی هذه القصة

كان خالي انن رجلاً مثل باقي الرجال. ولم لكن اندري لم یطلقون علیها هذه الاوصاف ولم یضيقون به :

لم یكن یزعج احداً، فهو لا یتكلم الا نادراً. وكثيراً ما كان یضيق بمجلس ابي والرجال الذين حوله، فاذا وجد فرصة انزلق یدعوه دون ان یحس به احد، واتزوی فی مكان بعيد، متمدداً علی الارض یعذب یطرف جلد الخروف الذي ینام علیها، ویبدن بأغنيات بدویة لم تكن تفهمها.

كنا عندما نراه فی مثل هذا الوضع نلتصم وسیلة لنصل الیه. كنا نحمل له اكلاً او وسادة. فاذا كان قد هیا فراشه واكل، فلا اقل من الماء نحملة الیه سواء كان یریدہ او لا.

وفي الظلمة المشربة بنور الغرف البعيدة، واحاديث الرجال تصلنا مثل طنین غیر واضح، كان خالي یبدأ یحدثنا عن اسفاره والمصاعب التي واجهها، وعن ايام البرد القاسية فی الصحراء، كنا ننظر الیه وقد امتلأنا اعجاباً لهذه القوة التي تجعله فوق مستوى الرجال الآخرين، ونستأمل كيف استطاع ان یرقی دون ماء فترات طویلة، وكيف انه وضع الحصى فی فمه لیتلبث علی العطش.

وكنا نساءل لماذا لا یوجد فی الصحارى ماء، ونتیبه فی تصور اماكن بعيدة مخیفة لا یمكن للانسان العادي ان یجتازها. أما هذا الرجل البسيط الذي یجلس معنا فقد اجتاز كل شیء : وهو الآن یتحدث وكأنه یقرأ فی كتاب.

وكنا مستغریین لم لا یتحدث عن هذه المغامرات الى الکبار ؛ ونتعجب اكثر ان الکبار لا یسألونه عنها : ان شیئاً من هذا لو حصل لأصبح وضع خالي مهم مختلفاً تماماً، فلن یجروا علی ان یصفوه « بالمهبول » او یري وصف آخر من هذه الاوصاف

الliche الرمادية تعبت بها ولكن ضجة الرجال ونظراتهم لا تلبث ان تعيده ؛ فتراه يهز رأسه بعصبية وكأن كابوساً أيقظه من نوم عميق ، يفتح عيديه على آخرهما وينظر الى الوجوه وكأنه يراها لأول مرة ، ويحاول بتكلف ظاهر ان يعيد ارتباطه بما حوله ولكنه لا يلبث ان يترك الحلقة التي تضيق عليه في اول فرصة تلوح له الى الهواء

...

جاء خالي مرة ، بعد انقطاع دام أكثر من سنتين ، وقد بدا في هذه المرة عصبياً مهموماً ، لا يريد ان يكلم احداً ، وحتى الصغار . أما الاسئلة التي توجه اليه فلا يجيب عليها الا مضطراً كان يقضي جزءاً كبيراً من وقته نائماً تحت عريشة العنب ، ينام في النهار لفترات طويلة رغم حرارة الجو ( ان كنا في اوائل الخريف ) متدثرًا بفرقة من جلد الغرور ، ويضع عصاه الطويلة قريبة من رأسه وعندما تخفقه الحرارة ، او عندما نوقظه لكي يأكل ، يهيب عصبياً مرعوباً ، وحبات العرق الغزير تتساقط من جبهته على لحيته ورقبته . في ظهيرة يوم من تلك الايام اغنمتم فرصة وجود ابي وحيداً ودخل عليه ، وبهدوء اغلق الباب وراءه .

يقول ابي : دخل علي ابراهيم بحذر ، كانت عيناها تترقان بريقاً لم أعده في هاتين العينين اللعافتين . وكان وجهه اصفر يميل الى الزرقه المائلة ، واطرافه ترتجف . ما كاد يدخل ويفلق الباب حتى توجست خوفاً فاضطرب قلبي وتلفنت ان شراً وشيكاً لابد ان يقع .

نظر الى ابراهيم نظرات حائرة غامضة ، ثم حاول الابتسام ، فبدت ابتسامته القرب الى البكاء ، اذ ارتخت عضلات فمه ، وتدلّت شفقه السفلى ، ثم لم يلبث ان عدل فجأة عن الابتسام وكأن افكاراً غامضة مرت في رأسه او تذكر امرأ محزناً . بدت لي اللحظات طويلة قاسية ، بين اغلاق الباب والكلمات التي سمعتها تخرج اخيراً من فمه . حتى لكانها تأتي من مكان بعيد او من عالم آخر قال :

— هذه آخر مرة يا حاج اطلب منك مالا ... اريد ثمن جمل ولن ترى وجهي بعد اليوم .

— ولكن اين الناقه التي جئت بها آخر مرة ؟  
— لقد بعثتها واشتريت بدلاً منها سبعة رؤوس من الغنم .

— واين الغنم ؟  
— حينذاك امتلأ وجه الخال بالميمرة ، فقصت عيناها وضاقتا ، وامتدت شفقه السفلى والتي تشبه قطعة اللجد اليابس ، كان واضحاً أنه يصارع افكاراً تزحم رأسه ، ولكن في لحظة قرر ان يجيب :

— راحت الغنم... يا حاج

— ولكن كيف راحت ؟ هل ماتت ؟

ويضيء ابي فيقول : عندما اتضح لي الموقف عادت لي شجاعتى ، وقلت في نفسي ان الفرصة قد حانت ، اذ استطيع الآن ان املئ شروطيني على الخال ، وان اتيت له ان الكلام الذي حاولت اقناعه به أكثر من مرة ، لم يعد هناك حاجة لأن اردده عليه من جديد . لقد اقتنع ابراهيم ولن يردد كلاماً سخيفاً طالما رددته في المرات السابقة .

كان يقول لي في كل مرة حاولت ان اقنعه بترك الحياة التي يعيشها . استغرب كيف يستطيع الانسان الجلوس على كرسي من القش ، في مكان رطبة لا تزورها الشمس طوال النهار . وكأنه مربوط بين اكياس السكر والرز . انه اذا ظل هكذا فترة من الزمن فلا بد ان يتحول الى جزء من الاشياء تشبه الحصى . وان حياة الجرنان افضل لك من ذلك ، ويصمت طويلاً ، ثم ينهي حديثه ؛ يجب ان يعيش الانسان في الشمس ، في العراء ، والماء الصافي والمطر ، ورائحة العشب والصحراء ، والغيل والغنم والجمال . هذه المرة لم يقل شيئاً .

— راحت يا حاج وانتهى امرها

— لا اعطيك ثمن البعير الا اذا عرفت كيف راحت الغنم ؟

وقدر الخال ان يتكلم ، تردد اول الامر ، ثم قال كنت في ارض الرقة هذا الربيع ، وتعرفت الى عرب يتاجرون بالغنم ، وبعد فترة قضيتها عندهم ، همسوا بأذني ان اتزوج من امرأة يعرفونها وتعيش بطرف الرقة ، وبعد تفكير طويل وحساب لما يتطلبه الزواج من مال ، قررت ان ابيع الناقه واشترى بدلاً عنها بضعة رؤوس من الغنم . لأن الغنم تعطي الحليب والصوف ، ويمكن ان يقرض بعض المال . وهذا ما فعلته ، فقد بعث واشتريت ، وصار ما يشبه الحديث في الزواج ، وبعد ان دفعت مالا وكنتنا نستمر في الامر الى نهايته ، اذ بها تشترط علي ان اقيم في المدينة ، في بيت من الطين ، وان اقيم بصورة دائمة ، وقالت انها لا ترحل ولا تريد لي ان ارحل ، وقد افهمتم الوسطاء ان قبول مثل هذه الشروط مستحيل . وبعد ان تعبت في محاولتي تركت كل شيء ورحلت .

هكذا راحت الغنم يا حاج ؛ وتنهذ بحرقه .

ويضيف ابي ، كنت انصوّر لي وصلت ، فالخوف الذي لمسته في وجه الخال ، وتردده في الحديث ، ثم توسلته ان اعطيه مالا ليشترى بعبيراً او اشتريه له بمعرفتي ، جللني في مركز لا اعرف كيف اصفه لأقنع الخال للمرة الاخيرة . ولكن بعد ان سمعت قصة الغنم تشامت ، ولم اعرف كيف اتصرف ، فالرجل لا يزال يعاند ، لا يريد ان يستقر في المدينة ، ولا يريد ان يرتبط بشيء ، ولا يزال يفضل ان يتجه في الوادي من مكان آخر :

مشارف القرية التي تسكن فيها خالتي، حتى التقينا الخال يصف على النافذة، وكأنه يركب سفينة، وظل يشير إلى سيارتنا حتى ابتعدت.

لقد بقيت تلك الزيارة محفورة في ذاكرتي، والآن كلما مرت صورة الخال آنذاك الوجه الفرح، والغناء، وأشياء أخرى قد لا تخطر ببال :

ففي الليلة التي قضيناها عند خالتي، وبعد أن ربط الخال ناقته في ساحة الدار، سهر معنا طويلاً وتحدث كما لم يفعل من قبل.

تحدث عن المدينة والنساء والمال والسفر، وتحدث عن الجمال، ورغم أن حديثه عن بعض الأمور كان غامضاً فقد بدأ كل شيء تلك الليلة أخاذاً، له بريق حاد

قال لنا بعد أن تزوج، لم يستطع الإقامة في المدينة أكثر من ستة أشهر، تصور المدينة بعدها مثل غول يطبق على صدره ويكاد يخنقه، فعافت نفسه الأكل وتحول إلى حيوان كاسر، وخاف أن يؤدي زوجته فاقترح عليها الفهم، وكاد أن يقترح عليها الإقامة في مكان آخر، ولكن رفضها وعنادها أرفضها على أن يتركها ولما عاد إليها بعد سنتين وجد لديها ولداً منه، وفكر أن يقيم في المدينة من جديد، ولكنه لم يطق، وبعد تفكير طويل تخللته متاعب ومشاحنات طلقها وترك لها الطفل.

تحدث الخال عن أشياء أخرى، قال أنه لا يحب المال ولا يعرف ماذا يصنع به، كما لا يريد بوباً ولا زراعة، وأنه يعتبر التجارة سرقة مكشوفة، أما السفر فانه وحده حرية الإنسان، وكل ما عداه وهم ! وظلت كلمة السفر تتردد في أذهاننا كأقوى نبرة تلتقطها أذاننا، ونتيه وراهما في خيالات بعيدة !

سهرنا طويلاً تلك الليلة ثم صعد الخال لينام على سطح الدار، بعد أن ربط رجله برس النافذة، وظل صوته يصل إلينا هادئاً حزناً، وحدائره يذكر بحسين غامض، ولم يبدأ ولم ينقطع صوته إلا بعد أن نهزت خالتي وهددته أكثر من مرة، ثم شتمته. وأخيراً اضطر أن ينام، أو هكذا بدأ لنا.

في الصباح استيقظنا على أصوات غير طبيعية، أصوات غامضة ملفوفة بأسئلة قصيرة وأجابات تمتزج فيها الصرخات بالبنات والبنات.

لقد سقط الخال من سطح الدار. ومات.

في الغرفة التي مدد فيها كان وجهه مزرقاً والدماء يابس على خده ولحيته، وشفتاه منتفخة وأقرب إلى السواد.

بعد شهرين كان قبر الخال ينبت من جديد، وتخرج جثته لتشرح ففد وصلت إلى السلطة معلومات تقول أن الخال مات مسموماً...

عندها بدأت بعض الكلمات تأخذ معنى محدداً في ذهني. لقد فهمت تماماً معنى كلمة منكود... وعابر الحظ

«كان بإمكانني أن أرفض إعطائه المال، ولكن رفضي لن يغير في الأمر شيئاً، وإذا أعطيته فعمل كل المرات السابقة سيشتري بغيره. يتطرد معه سنة أو سنتين، جامعاً، ضائعاً بلا هدف، ثم يأتي مرة أخرى، قد يأتي بغير باعة واشترائه عدة مرات، وقد يأتي دون شيء، وتتكرر نفس الطليان» قررت أن أعطيه، ولكن كنت أريد أن أعذبه، ولا أقول أن أحاول معه، فقد وصلت بعد تفكير، إلى أن المحاولات معه لن تفيد شيئاً، عرضت عليه أن أعطيه مبلغاً أكثر مما طلب شريطة أن يفتح مكاناً ويستقر، عرضت عليه أن اشتري له تجارة يذهب بها مع آخرين إلى العراق، فإذا عاد منها دون أن يهيج مرة أخرى، أعطيته تجارة يتصرف بها بنفسه، عرضت عليه ذلك كله، ولكنه بدا بعيداً أكثر من كل مرة، كان زاهلاً لا يسمع كلامي، ولم يفهم إلا بكلمات قليلة، ولكنني كانت واضحة وحازمة قال لي انتذكر يا حاج المرأة الحليبة ؟ لقد تزوجت مرة أخرى بعد أن تأكد أنها لينة يستحيل علي البقاء في المدينة، لقد تنازلت لها عن الولد، وقلت لها لي أن اطالب به في يوم من الأيام، وهذه بنت الرقة قبل أن تكمل شروطها رحلت دون أن أقول كلمة واحدة، أما للتجارة فانا لا اعرف من أمرها شيئاً وصمت قليلاً ثم قال «يا حاج اعطني ثمن بغير والله يخلف عليك، وإن ترى وجهي مرة أخرى».

كانت ملاصق الخال متوسلة خائفة، واجتاحتها شعور قوي أني لن أعطيه هذه المرة، خاصة بعد أن عرفت كيف راحت الغنم يضيف أبي وقد امتلأ نشوة وهو يروي القصة كنت أريد أن اعرف كيف تخلى عن الغنم بهذه السهولة. سألته - هل عدت عليها بأحال ؟

- لم اعد عليها، ولكن الموافقة تمت. وكانت الأمور تنتهي، لولا ذلك الشرط !

- كان يجب أن تسترد الغنم، لأنها لم تصبح زوجتك - ولكنني خجلت بها حاج. بعد أن اختلطت غنمي بغنم أهلها.

- هذا حقا. أما إذا دعوك فهذا امر آخر

- لم يصدقني، لقد تركت كل شيء، وسافرت دون أن يحس بي احد ويختم أبي كلامه فيقول: أعطيته المبلغ بعد مساومة طويلة. واشترى الناقة !

...

ما زلت آنذاك تلك النافذة التي يتحدث عنها أبي. كانت فرحة الخال كبيرة، كان يربط النافذة قريباً من المكان الذي ينام فيه، ثم يبدأ يتحدث إليها ويمسح على ظهرها، ويخني لها بعض الأحيان، وفكر أن يعطيها اسماً، ولكنه تردد في اللحظة الأخيرة، وقال أنه لن يفعل ذلك قبل أن يجريها في سفر طويل

بعد أيام كنا نتوي زيارة إحدى خالاتي في قرية تبعد قليلاً عن المدينة، وقرر الخال أن يشاركنا الرحلة، فاستيقظ مبكراً وهياً النافذة، وانطلق قبل رحيلنا بأكثر من ساعتين، وما كدنا نصل



# من «كتاب المخلوقات الرومسية»

## لخورخي لويس بورخيس

### مقدمة

نصطحب طفلاً للمرة الأولى إلى حديقة حيوانات. قد يكون هذا الطفل أياً منا نحن، أو، على العكس، كئنا نحن، هذا الطفل ولا نستذكر في هذه الحديقة، المربعة، يشاهد الطفل حيوانات لم يسبق له أن شاهدها، يشاهد يفاور وعقابين وبياسين، وحتى زرافات يشاهد للمرة الأولى جحافل ملكة الحيوان الجامعة. ويعرض أن يقفله المشهد أو يربعه، يلاقي في نفسه استحساناً. يستحسنه بحيث تغدو الزيارة إلى حديقة الحيوانات سلوى للطفل، أو ما يتبدى للطفل أنها سلواه. فكيف السبيل إلى تعليل هذه الظاهرة الشائعة، والمبلغزة في الوقت نفسه؟

طبعاً يسعنا الإنكار. يسعنا الزعم بأن الأطفال إذ يصبحون إلى حديقة الحيوانات يعبثون، بعضي عشرين عاماً، أعراض العصاب؛ والحق أنه ما من طفل لم يأت له اكتشاف حديقة الحيوانات وما من بالغ، إذا أمعنا النظر، لا يعاني أعراض العصاب. يسعنا الجزم بأن الطفل، تعريفاً، هو مكتشف. وأن اكتشاف الجميل ليس أغرب من اكتشاف المرأة أو الماء أو السلام. ويسعنا الجزم بأن الطفل وثيق من أوبوه اللذين يصطحبانه إلى هذا المكان الذي يعج بالحيوانات. إلى ذلك، فإن النمر القماش، والنمر الرسم في دائرة المعارف قد مهّد له الطريق للقاء النمر دماً ولحمًا من دون فزع (لوقيش) لافلاطون (التدخل في هذا البحث) لأنبأنا بأن الطفل قد سبق له أن شاهد النمر في عالم الأطياف الأسبق، ويأثّر، إذ يشاهده الآن، إنما يتعرف عليه استذكّاراً. أمّا شويتهاور (وهذا ادّعى إلى العجب) فقد كان يقر بأن الطفل يتطلع بلا فزع إلى النمر لأنه لا يغفل عن كونه النمر وأن من كونه النمر هو نفسه، أو، الأخرى، عن أن النمر وهو نفسه من ماهية واحدة. الإرادة.

لنتنقل الآن من حديقة حيوانات الواقع، إلى حديقة حيوانات الأساطير، حيث شعب الحيوان ليس أسداً بل ستنكس وعقلاء مغرب وستون. ينبغي للعديد أهل الحديقة الثانية هذه أن يربو على عديد الأولى، بما أن المسخ ليس سوى مزاج من عناصر كائنات حقيقة وبما أن اجتماعات فن المزج يقارب اللامتنامي

\* شاعر ومترجم من لبنان

### بسام حجار \*

في السناتور مزيج حصان وإنسان، وفي المونودور مزيج ثور وإنسان (دانتي تخيله بوجه آدمي وجسم ثور) وعلى هذا النحو يسعنا، على ما يبدو لي، إنتاج عدد لا متناه من المسوخ، وأمزجة السمك والطير والزواحف، لا يحذ مسعانا إلا السام أو التقرن. ومع ذلك فإن هذا لا يحدث؛ فالمسوخ التي قد تولدها تولد ميتة بنعمى الله. لقد جمع فلوبيير في الصفحات الأخيرة من «الإغواء»، كل المسوخ القروسطية والكلاسيكية، وحاول، كما ينبئنا شارحوه، أن يخلق منها: إن العدد الإجمالي ليس كبيراً، وقليل جداً يؤثر في مخيلة الناس. ومن يقرأ ثقتنا لا بد أن يلاحظ بأن علم حيوان الوهم أقل غنى ووفرة من علم حيوان الرب.

نحن نجهل معنى التنين، كما نجهل معنى الكون، ولكن في صورته ما يتلاءم ومخيّلة البشر، ولهذا يظهر التنين في عصور وفي أماكن مختلفة. وقد نقول إنه مسخ ضروري، وليس مسخاً عابر الوجود ولا جدوى منه، وكذلك الغيمر أو الغول. ثم أننا لا نزع من هذا الكتاب، وهو ربما كان الأول في نوعه، يشتمل على العدد الكامل للحيوانات الخرافية. لقد أجرينا بحثاً في متون الآداب الكلاسيكية والشرقية، غير أننا نعلم يقيناً أن الموضوع الذي نحن بصده هو موضوع لا متناه عمداً نستعيد من هذا الثوب الخرافات التي تعالج تحولات الكائن البشري. كالمعتذّب (١)، والغول الذئبي وسواهما نود أن نشكر لإسهامهم كلاً من ليونور غيريرو دي كوبولا، وألبرتو دابرسا ورافائيل لوبيث بيليفيري.

ج ل ب و م غ

مارتينين، في ٢٩ كانون الثاني ١٩٥٤

## الحمار ذو القوائم الثلاث

ينسب بَلَيْشُ إلى زرادشت، منفي الديانة التي ما زال يبيّش بها مجوس بومباي، نطفه مليوني بيت من الشعر؛ ويؤكد المؤرّخ العربي الطبري أنّ أعماله الكاملة التي خلّدها نساخ وخطاطون ووعون، تتألف من اثني عشر ألف جلد بقرة. والمعروف أنّ الإسكندر المقدوني قد أمر بإحراقها في برسيبوليس، غير أنّ ذاكرا الرهبان الأمنية تمكّنت من إنقاذ النصوص الأساسية وجاء، منذ القرن التاسع، مؤلف موسوعي، هو reBoondahshim، ليكملها، وقد احتوى الصفحة التالية:

«يُقال عن الحمار ذي القوائم الثلاث إنّ وسط المحيط وإنّ عدد حوافره ثلاثة وعبرته ست وأشداه تسعة وأذنيه اثنتان وقرنيه واحد، فروته بيضاء، وعلفه روحاني وكلّ كيانه منصف، اثنتان من عهنيه الست في موضع العينين واثنتان عند قمّة رأسه واثنتان عند ظاهر الرقبة؛ وينفذ الأعين الست بضمّيع ويغوض.

من أشداه التسعة ثلاثة في الرأس وثلاثة في ظاهر الرقبة وثلاثة عند الجنبات... كلّ حافر، إذ يطأ الأرض، يغطي مرقد قطع من ألف نعجة، وتحت ظفر الحافر ساحة ألف خيال. أمّا الأذنان، فهما قد تغطيان مزدردان. القرن كأنه من ذهب وأجوف، وله ألف شعبة وفرع. وبهذا القرن سيهرم ويبدد كل فساد الأشرار.»

نحن نعلم أنّ العنبر هو روث الحمار ذي القوائم الثلاث. وقد جاء في الميثولوجيا المزدية أنّ هذا المسخ كثير المنافع وهو أحد أعوان أهورا—مزده (أورمادز)، مبدأ الحياة والنور والحقيقة.

## الجن

حسب الرواية الإسلامية، خلق الله الملائكة من نور والجنّ من نار والإنسان من تراب. ويؤكد البعض أنّ مادة الجنّ هي نار كابية بلا دخان. خلقوا قبل آدم بألفي عام غير أنّ جنسهم لن يبلغ يوم العشر.

يعرّفهم القزويني على أنهم حيوانات هوائية هائلة الأحجام، شفافة، قادرة على التشكل بأشكال متنوعة، يظهرن أولاً على هيئة سحب أو كأعمدة شاهقة بلا منتهى؛ ثم، بحسب أمزجتهن، فيتخذن هيئة الإنسان أو الثعلب أو الذئب أو الأسد أو السرطان أو الحية. بعضهم مؤمن، وبعضهم كافر زنديق. قبل قتل الحية ينبغي الطلب منها

باسم النبيّ أن تخلي المكان؛ ويحلّ قتلها إذا أبت الانصياع. الجنّ قاديرون على اختراق جدار حصين وعلى التحليق في الفضاء أو حجب أنفسهم فجأة عن الأعين. غالباً ما يبلغون السماء الدنيا حيث ينصتون إلى أحاديث الملائكة عن الحوادث المقبلة. بعض أهل العلم ينسب إليهم تشييد الأهرامات، وإليعاز من سليمان بن داود الذي كان يعرف اسم الربّ كلي القدرة، تشييد هيكل أورشليم.

من على السطوح والشرفات يرمجون الناس؛ كما اعتادوا خطف الحسنات. لاجتذاب شرورهم، ينبغي ذكر الله الرحمن الرحيم. اعتادوا الإقامة بين الخرائب والمنازل المهجورة والآبار والأنهر والصحارى. والمصريون يؤكّدون أنّهم مسبّبوا العواصف الرملية. ويعتقدون بأنّ الشهب السماوية إنما هي حراب يقذفها الله على أشرار الجنّ. إبليس هو أبوهم وقادهم.

## البُراق

أولى آيات السورة السابعة عشرة (الإسراء) من القرآن تتألف من الألفاظ التالية: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لئريه من آياتنا أنّه السميع البصير». ويُفسّر المفسّرون أنّ من يسبح له هو الله وأنّ العبد هو محمد وأنّ المسجد الحرام هو مسجد مكة، وأنّ المسجد الأقصى هو مسجد القدس وأنّه من القدس ارتقى النبيّ إلى السماء السابعة. في روايات للخبر مفرقة في القديم، قيل إنّ محمداً هُدِيَ الوجهة من قبل إنسان أو ملاك. وفي روايات أحدث عهداً ورد ذكر دابة أكبر من حمار وأصغر من بغل. هذه الدابة هي البُراق الذي سمّي بذلك لنصوع لونه ويريقه. وبحسب بورتن «Buntorn»، يتصوّرهُ مسلمو الهند بوجه آدمي وأذني حمار ويدن حصان وذنب طاووس.

وقد ورد في أحد الأخبار الإسلامية أنّ البُراق لدى مغادرته الأرض أوقع قدراً مملوءة بالماء. حبل النبيّ إلى السماء السابعة وخاضبّ في جميع السماوات السبع الأولياء والملائكة وخاطبوه بجواز الوحدة وأحسّ بوبر أثلج قلبه لما ربّقت كلف الله على كتفيه. ولأنّ زمان اليشر لا يُغاس البتّة بزمان الله، استلقى النبيّ، لدى عودته، قدير الماء ولم ينسكب منها قطرة واحدة.

يتحدّث ميخائيل آتين بالاثيوس عن متصوّف من مرسيا في القرن الثالث عشر، كان رأى، في كتاب له أسماه «كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى»، في البُراق رمزاً للحبّ الإلهي. وفي كتاب آخر له يستشهد بـ«بُراق طهارة القصد».

الظاهر أن أجداً لم يلحقها: ليست هيئة بقدر ما هي أنه تنشر صقيع الفرع في ليالي إيرلنده و- بحسب كتاب السير والكرت سكوت (Walter Scott) عن الشياطين والسحرة - ليالي المناطق الجبلية في اسكتلنده. تذخر، من وراء نوافذ الناس، بموت فرد من أفراد العائلة. وهي خطوة خاصة ببعض السلالات السلتيّة الخالصة النسب، بلا هجنة لاتينية أو ساسونية أو اسكندنافية. تتناهى إلى السمع في بلاد الغال أيضاً وفي بروتاني. تنتمي إلى جنس الجنّيات. أنينها اسمه العويل.

## البهيموت

ذاع صيت البهيموت حتّى بلغ صحارى الجزيرة العربية، حيث أضاف الناس إلى صورته شكلاً وروعة. فرس نهر أو فحل جعلوا منه سمكة تسبح في مياه بلا قعر وعلى هذه السمكة تخبّلوا ثوراً وعلى هذا الثور تخبّلوا جبل زمرّد. وعلى الجبل ملاكاً وعلى الملاك ست جهنمات وعلى الجهنمات الأرض وعلى الأرض سبع سماوات. نقرأ في خبر نقله لايّن (Layn) .

خلق الله الأرض، غير أن الأرض لم يكن لها سند، وهكذا، تحت الأرض خلق ملاكاً. غير أن الملاك لم يكن له سند، وعندئذ خلق تحت قدمي الملاك جبلاً من الزمرّد. غير أن الصخرة لم يكن لها سند، فخلق ثوراً بأربعة آلاف عين وأذن وأنف وشدق ولسان وظلف. غير أن الثور لم يكن له سند، وإنّ ذلك خلق تحت الثور سمكة أسمها بهيموت، وتحت السمكة بسط الماء والعقمة، ولا يبلغ علم البشر علماً أبعد من ذلك.

آخرون يعمّون أن ركانز الأرض في الماء: إن الماء على الصخرة: الصخرة على ذقال الثور: والثور على فراش الرمل: والرمل على البهيموت: والبهيموت على ريع خانقة: والريح الخانقة على ضباب. ولا ندرى ما تحت الضباب.

البهيموت هائل الحجم ساطع البريق فلا يقوى بصراً آدمي على رؤيته. كلّ بحور العالم مجمعة في تجويف أحد منخريه لتكون أشبه بحبة الخردل وسط صحراء. في الليلة الأربعمئة وست وتسعين من كتاب ألف لهلة ولهلة، يروى أنه قبض لعيسى أن يبصر البهيموت، وأنه بعد ذلك ارتقى على الأرض متخيلاً ولم يبق إلى رشده إلا بمضي ثلاثة أيام. ويزعم، فضلاً عن ذلك، أن تحت السمكة التي بها مس ثمة بحر، وتحت البحر هوة هواء وتحت الهواء نار وتحت

النار حية اسمها فلق تسند جهنم بشديقها.

والظاهر أن خبر الصخرة على الثور والثور على البهيموت والبهيموت على أي شيء آخر هو إيضاح للبرهان الكوني على وجود الله: إذ محتج بالفعل بأن كلّ علة لها علة سابقة عليها، فتقضي الضرورة أن تكون هناك علة أولى، لكي لا يتواصل سرد العلل إلى الأبد.

## البهيموت

قبل ميلاد المسيح بأربعة قرون من الزمن، كان بهيموت تعظيماً للقل أو لفرس النهر، أو تأويلاً خجولاً ومغلوطاً لهذين الحيوانين: الآن، أصبح على الصورة التي تصفه بها آيات أيوب الشهيرة (٤٠: ١٠-١٩) والحجم الهائل الذي تتحدث عنه. وما تبقى مجرد جدال في أصول اللغة.

اسم «بهيموت» هو صيغة للجمع: إنه (كما ينبئنا خبراء اللغة) صيغة جمع اللفظة *bhema* العبرية، والتي تعني بهيمة. وكما قرّر فراني لويش دو ليون (Fray Luis de Leon) في كتابه «شرح سفر أيوب»: «البهيموت هي لفظة عبرية، تعني بهائم: وبحسب ما أجمع عليه العلماء، قد تعني أيضاً الفحل، الذي يسمّى على هذا النحو نظراً لحجمه الهائل، لأنه برغم كونه واحداً، فإنه في حجم كثرة.»

على سبيل الاستئناس لا أكثر نذكر في السياق أن اسم الله، *Bohm*، هو أيضاً في صيغة الجمع في أولى آيات كتبه الشريعة (سفر التكوين)، على الرغم من أن الفعل الذي يتبعه يردّ في صيغة المفرد «في البدء خلق الله السموات والأرض...» وقد سمّيت هذه الصيغة جمع الجلالة أو الامتلاء... (٢)

في ما يلي الآيات التي تصف البهيموت في الترجمة الحرفيّة التي وضعها فراني لويش دو ليون، الذي اقترح على نفسه «الحفاظ على المعنى اللاتيني والنمّاع العبري، لما ينطوي عليه من جلال»:

أنظر إلي بهيموت الذي صنّعه مثلك

إنه يأكل العشب مثل الثور.

قوّته في منتهى

وشدّته في عضل بطنه

يشدّ ذنبه كالآز

وأعصاب فخذيّه مجبوكه

عظامه أنابيب من نحاس

وأضلاعُه حديد مطوّق.

هو أوّل مرقى الله في الخلق

## العقيق الجمري

اسمه مشتق من اللاتينية carbunculus ، أي «قطعة الفحم الصغيرة»، وهو، في علم المعادن، لُؤلُؤ (٤). أمّا عقيق الأسلاف فنحسب أنه كان بجادياً.

في القرن السابع عشر أطلق الرواد الأسبان في أميركا الجنوبية، هذا الاسم على حيوان غامض - وهو غامض لأنّ أحداً لم يره عن كتب ليعلم يقيناً ما إذا كان طيراً أو حيواناً لبوناً، وما إذا كان يكسو ريش أم فرو. يصفه الراهب الشاعر مارتين ديل باركو سنتنيرا الذي يزعم أنه شاهد أحدها في البراغواي، في مؤلفه «Argentina (1602)» بأنه «حيوان ضئيل الحجم له على قمة رأسه مرآة براقّة كأنها قطعة جمر». راند آخر، يدعى غونثالو فرنانديث دي أوفيدو، يقيم الصلة بين مرآة النور الساطع في العتمة هذه - التي شاهدها مرتين عند مضيق ماجيلان - وبين الحجر الكريم الذي كان يُعتقد أنه مخبأ في نخاع الثنّين. كان قرأ مثل هذه المزاعم في «كتاب الاشتقاق» لمؤلفه إيزيدور دي سبقيلا، الذي أورد التالي:

يُستخرج من نخاع الثنّين لكثرة لا يستحيل فصاً صلباً إلاّ إذا قطع رأس الحيوان وهو حيّ. لهذا يعد السحرة إلى قطع رؤوس الثنّانين وهي نيام. رجالاً على قدر من الجأس والجرأة يتسللون إلى مفعل الثنّين نائرين حباً مطبوها يخرّج البهيمّة وعندما تنام يقطعون رأسها ويستخرجون منها الحجر الكريم.

يتبادر إلى الذهن، هنا، علجوم شكسبير (كما يحلو لك، ١٠٢)، الذي «برغم دمايته وسمة، يحمل في رأسه حلية ثمينة...»

إن الفوز بحلية العقيق الجمريّ كان فوزاً بناصية الثروة وحسن الطالع. لقد شهد باركو سنتنيرا عدداً من الأهرال عبر أنهر الباراغواي وغاباتها بحثاً عن هذا الحيوان الذي يحتجب عن الأبصار؛ ولم يعثر عليه قط. وإلى يومنا هذا لا نعرف عن هذا الحيوان الصغير إلا ما تردّد من أخبار عن الحجر المكنوز في رأسه.

## السريبروس

إذا كان الحجم منزلاً، منزل هاديس، فلا بدّ من كلب يحرسه؛ ولا بدّ أيضاً، بحسب ما تصوّره لنا المنيّة، من أن يكون هذا الكلب ضارباً. كتاب «نسب الآلهة» لهيودوس يجعله بخمسين رأساً؛ ولكن خفض هذا الرقم،

وصانعه يُغفل السيف فيه (٣).

فالجبّال تُخرج له الطعام

وحوله تلعب جميع وحوش البرية

يريش تحت عرائس النيل

ويختبئ تحت الحصب في المستنقع

تخبئ عليه عرائس النيل بظلمها

ويحيط به صفصاف الوادي

إن طغي عليه النهر لم يخفل

هو مطمئن لو اندفق أردن في فمه

فمن يصطاده مواجهة

ويقلب أنفه بأوتاد

## طير الرّخ

الرّخ هو تريف مثاله النسر أو العقاب، وبلغ بأحدهم الظنّ أن كندورا ضالاً في بحار الصين أو الهندوستان، قد أوحى به إلى العرب. يرفض لاین هذا التضمين ويعتبر أنّ المقصود هو، بالأحرى، جنس خرافي من نوع خرافي، أو هو مرادف عربي لطائر Simorgh يدين الرّخ بشهرته الغريبة لكتاب ألف ليلة وليلة. فلا بدّ أن يستذكر قراؤنا السندباد حين خلفه صحبه على جزيرة، فرأى من بعيد قبة بيضاء وفي اليوم التالي حجبت عنه سحابة عظيمة نور الشمس. كانت القبة هي بيضة الرّخ والسحابة هي الطير الأمّ. فعدد سندباد إلى ربط نفسه، بواسطة عمّامته، إلى قائمة الرّخ للضخمة؛ وحلق الطير قبل أن يخلفه على قمة جبل غير منتهى إلى وجوده. ويضيف الراوي بأنّ الرّخ يُطعم فراخه أفيالاً.

في الفصل السادس والثلاثين من «أسفار» ماركو بولو، نقرأ ما يلي

بروي سكّان جزيرة مدغشقر أنه في أحد فصول السنة، يند إلى المناطق الجنوبية جنس غريب من الطير، يسمّون الرّخ. هو شبيه النسر من حيث الشكل، لكنّه أضخم منه حجماً بما لا يُقاس. فالرّخ من القوة بحيث يحمل بمخالبه فيلاً ويطلق به في الفضاء، ثمّ يسقطه من علوّ شاهق لكي يلتهمه فيما بعد. ويؤكد من شاهدوا الرّخ أنّ طول جناحيه، من الطرف إلى الطرف، يبلغ ستة عشر قدماً وتبلغ الريشة منه ثمانية قدماً. ويضيف ماركو بولو قائلاً إنّ رسلاً من قبل الخان الأعظم أحضروا ريشة رخ إلى الصين.



لدواع تشكيلية بحثة، فذاع صيت رؤوس السربيروس الثلاثة. يذكر فرجيل أعناقه الثلاثة. ويذكر أوفيد عواحه الثمّث: ويقارن بطل «Butor» بين التيجان الثلاثة لثغسوة البابا الذي هو بواب السماء، وبين الرؤوس الثلاثة للكلب الذي هو بواب الجحيم «Hudibras, IV, 2» أمّا دانتى فيضفي عليه طابعاً أدمية تزيد من حدّة طبيعته الجهنمية: لحية سوداء قذرة، وأيدي ذات أطراف ترعّز، تحت العطر أرواح المنبوذين. بعض ويعوي ويكشر عن أنيابه. تمثّلت آخر مآثر هرقل بأنّه أخرج الكلب السربيروس إلى وضع النهار. وقد وصف مؤلف إنكليزي من القرن الثامن عشر، يدعى زكريا غراي، هذه المغامرة كالآتي:

هذا الكلب ذو الرؤوس الثلاثة يرمز إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وهي رؤوس تتلقّف، وكما يُقال، تقتبس كل شيء. أمّا أنّ يكون قد لاقى شرّ الهزيمة على يد هرقل، فبرهان على أنّ المآثر منتصرة على الزمان ورأسخة في ذاكرة الأجيال.

بحسب نصوص الأقدمين، يحوي السربيروس بذنبه (الذي هو أفعى) كلّ الداخلين إلى الجحيم، ويقترس من يسعى منهم إلى الخروج منه. وتزعم إحدى الروايات المحدثة أنه بعض الوافدين؛ ولكي يستكين، درج الناس على وضع الكعك المحلى بالعسل داخل التابوت.

في الميثولوجيا الاسكندنافية يرد ذكر كلب مدعى، اسمه «غام»، يحرس منزل الموتى ويحارب الآلهة عندما تلتهم الذئاب الجهنمية القمر والشمس. بعضهم يزعم أنه ذو أربع عيون؛ وذات أربع عيون هي كلاب «ياما»، إله الموت البراهماني.

في البراهمانية والبوذية ثمة جهنّم للكلاب التي هي، على غرار السربيروس الدانتى، جلادة الأرواح.

### حصان البحر

بخلاف الحيوانات الوهمية الأخرى، لم يجر تصوير حصان البحر انطلاقاً من عناصر متنافرة؛ فهو ليس سوى حصان بري سكناه البحر ولا يطأ اليابسة إلا في الليالي غير القمرية، عندما يهب عليه التسمم برائحة الأفراس. في إحدى الجزائر غير المحددة - ربما كانت بورنيو - يستدرج الرعاة إلى الشاطئ أحسن أفراس الملك ثم يختبئون في حجرات تحت الأرض؛ شاهد سحباد المهر خارجاً من البحر وشاهده وهو يعتلي الأتني وسمع صهيله.

إنّ التاريخ النهائي لتدوين كتاب ألف ليلة وليلة، يرقى، بحسب برتون «Burton» إلى القرن الثالث عشر؛ وفي القرن الثالث عشر ولد وتوفي عالم الكونيات القزويني الذي أنجب في مؤلفه «عجائب المخلوقات» ما معناه أنّ حصان البحر هو شبيه حصان اليابسة، لكنّ عرفه أطول وكذلك ذيله، ولونه أجلى وحافره مشقوق كحوافر البقر الوحشيّ وحجمه أضال من حجم حصان اليابسة وأكبر قليلاً من حجم الحمار. ويلاحظ القزويني أنّ تهجين الأجناس البحرية بالأجناس البرية تولد سلالة فائنة ويذكر مهرباً دأكن الغرورة «وبها رقت أبهى كرقاق الغصّة».

أمّا واثق تاي-هاي، وهو رحالة من القرن الثامن عشر، فيذكر في «المنتخبات الصينية» ما يلي:

غالباً ما يظهر الحصان البحري على الشواطئ سمياً وراء الأنثى؛ وأحياناً قد يؤنر فروته سوداء لامعة؛ ذيله طويل يكتس القرباب؛ على الأرض اليابسة يعدو كما تعدو الجياد الأخرى، وهو وديع وقد يقطع في نهار واحد آلاف الأميال. من المستحسن ألاّ يُفسل في النهر، لأنّه ما إنّ يلح المياه حتّى يستردّ طبيعه القديم فيبتعد سابحاً.

لقد تحرّى علماء السلالة مصدر هذه الرواية الإسلامية في الرواية اليونانية اللاتينية عن الريح التي تحسب الأفراس. ففي الكتاب الثالث من «الجورجيات»، نظم فرجيل هذا المعتقد شعراً. أمّا عرض بلينس «VIII, 67» فكان أكثر دقة: «لا يخفى على أحد منا أنّه في لوسيتانيا، في نواحي أوليسيو (لشوبنه) وضفاف نهر التاج، تدبر الأفراس وجوهاً باتجاه رياح الغرب فتخسبها؛ فتقول من هذا اللقاح مهباً تمتاز برشاقة بالغة، غير أنها تنفق قبل بلوغها العام الثالث».

وارتأى المؤرخ جوليانس أنّ صفة «ابن الريح» التي تطلق على الجياد السريعة، هي مصدر هذه الفرافة.

### الهوامش

- ١- القول القذبي بحسب مرويّات الريد ديلا بلاتا، والتي تتبدّل صفاته من منطقة إلى أخرى (المترجم)
- ٢- على نحو مماثل، نقراً في (مصحف) «النوع» الصادر عن الأكاديمية الملكية الأسبانية، «نحن، وإن كانت صيغة الجمع لطبيعتها، غالباً ما ترد مع أسماء مفردة عندما يفتتح أشخاص من ذوي المقام والرفعة عن أنفسهم مثلاً نحن، الذين لويس بهلغا، بنعة الله والحاضرة البابوية، أسقف قرطاجنة».
- ٣- إنه أعظم معجزات الربّ غير أنّ الربّ، الذي خلقه، سوف يهلكه
- ٤- ياقوت أحمر

# لا تشبه إلا نفسك!

## فاروق شوشة\*

تتلوى وتجوس ولغنائمه الصغيرة بأن تتوالى  
وتعاطم ولشطارته في اقتناص الفرص أن تتسع  
وتتسع مزاحماً بمنكبيه في وليمة الحياة دون  
انتظار لدعوة أو إشارة.

.....

يا سيدي الموصوف بالشطارة اخرج من الغبار  
والدوار والسعار هنيهة صغيرة، ثم التفت لدورك  
تظن أن ليس هناك من يراك وأنت تستطيع -  
دوماً- أن تغير الوجوه والأقنعة وتأخذ من  
الجميع - دوماً - أشهى ما لديهم ثم تفر بفنيمتك  
وتلفظهم كالنواة واحداً بعد الآخر غير مُنتبه إلى  
أن العصر كله يلفظك وأن العين الكاشفة لا ترى  
فيك إلا ما يراه المحق في كائنات بئر فاسدة.

هل تدري.. فكرت أن أشبهك بأحد عرفته من قبل  
أعرضك في مرآته وكأنه مرجعيتي في أمرك  
أقيسك إليه في إقبالك وعزوفك في اختيارك وفي  
عدوك وفي تشرنقك حول ذاتك وإخلاصك لجشعك  
وشعارك

واستعصامك بحيلك وأساليبك وانهماك في  
تزيين حقيقتك التالفة لكنني وجدتك - ووا  
أسفاه - لا تشبه إلا نفسك.

.....

لا تنزعج.. فلست وحدك صاحب الخطوة في زمانك  
غيرك كثيرون قد لا يكونون على شاكلتك في  
التزيين والقفز والانتهازية اللحن الأساسي واحد  
وقديم لكن كلاً منكم يمنحه تنويعات جديدة  
وأفانقا عصرية متطورة وتخوماً بعيدة والقاعدون  
الذين لا يملكون ما تملكون من مواهب فطرية

حين تكون واقفاً في دوامة الغبار صامداً، معانداً،  
تزيح الغبار عن عينيك لترى إياك أن تتوقع الكثير  
من يتأملونك في دهشة، وفي استغراب وريما  
اقتحمك نظراتهم متسائلة عن المجنون الذي هو  
أنت! وعما يحاول أن يثبت نفسه وللآخرين.

الغبار لن يتوقف ولا أحد يدري من أية نقطة يهب  
ولا في أية ساعة سوف يتجدد لكن الجميع واثقون  
أن أسباب حدوثه قائمة ودائمة تتجمع أحياناً،  
وتتفرق أحياناً لكنها تصنعه وتثيره لتعمي به  
عيوننا - عما لا يراد لنا أن نراه - فلا نبصر من  
خلاله إلا عدماً يتطاير وربما لا تقتل إلى الصدور  
وأفاناساً توشك أن تختنق ومرابها مكلخة بوجود  
شائنة!

...

ما الذي تنتويه لو تكشّف الغد الواعد عن تكرار لما  
يحدث اليوم؟ هل تخصمه؟ هل تنأى عنه وتهتد،  
مؤثراً السلامة؟ هل تفوص برأسك في المزيد من  
الرجال؟

أنت تعلم أن هذا لن يردعه ولن يوقفه عن الدوران.  
قادم هو.. لعنته في سرك أو جاملته في العلن أو  
أظهرت قدرا من العزوف واللامبالاة أو ركضت في  
الطريق آملاً أن تبعد لعلك تنجو من الطوفان..

سدى كل ما تحاوله فسوف يسبقك الغد القادم -  
مثل قطار داهم لا يرحم- بالمزيد من الغبار  
والدوار انظر وحقق في واحدٍ من الأقبية العتيقة  
هناك من يحفز للوثوب والانتفاض باحثاً عن  
موقع له في الولاية ومكان يسمح لأفانعه بأن  
\* شاعر وكاتب وإعلامي من مصر.

ومكتسبة ولم تتلوث جيناتهم بفيروس انحرافكم  
فهم يحمدون الله حيناً ويشكون إليه أمورهم  
أحياناً لكنهم في كل حالاتهم ينفسون عن أنفسهم  
بوضع أفتنة التعالي وعبايات الترفع ومحاولة  
لفت الانتباه إلى أنهم مختلفون.....

فيما مضى من الزمان كنا نرى الفساد يستحي،  
وله وجه يحمّر أحياناً وكانت الحشرات والهوام  
لا تعلن عن موعد لظهورها بل تجد في الظلام  
فرصتها، لتدمير مملكة الجمال. الآن، أصبح  
الفساد عادة يومية وموعداً مع الشرطة المؤكدة  
ومن يتخلف عن الركب، يموت بحسرتة أو يعيش  
طريح الضغط والسكر والإجباط كل يختار الآن  
لنفسه ما يحلو والذين يقبضون على الجمر لا  
يدرون متى تصبح أيديهم غير صالحة  
للاستهلاك الأدمي هم فقط، يماندون، ويقاومون  
ويهدفون لمننا باهظاً لأن هجمات الجراد لا  
تتوقف وعناكب الفساد تمسّش في كل موقع  
والموصومون هم وحدهم المؤهلون للوصول.  
السماء فقدت لونها المعتاد والمألوف فلا هي  
زرقاء ولا هي رمادية لكنها سماء قاسية  
متجهمة غاضبة، بلا سبب وملتفة إلى غيرنا،  
بلا سبب ربما لم يعدّ يعنيها أن هذا الفساد قد  
أحكم سياج دولته وأن الذين يعانون لم يعودوا  
قادرين على التملل والصرخ فقد بحت  
أصواتهم وانقطعت الأوتار وجفت الحناجر  
والواقفون على ضفاف الساحة، ما زالوا  
يستعرضون مواكب المجد وينتقلون من شوط إلى  
شوط ومن جولة إلى جولة ويصوبون إلى الهدف  
مباشرة، دون عناء ويعودون بأكبر قدر من  
الغنائم وأعلى درجات النبل وأوسمة الشرف  
لماذا أراك مندهشاً؟

الساحة ساحاتهم والجمهور يصفق لهم ويهتف  
بأسمائهم وحرّاس المرمى يؤسعون لهم كلما  
اقتربوا والأهداف معروفة سلفاً ولم يبق إلا

تمثيلية اللعب وإطلاق صفارة الحكم وإعلان  
الفوز.

\*\*\*

هيك تخليت عن عبثك اليومي الضاغط وجريت أن  
تكون حراً، وخفيفاً ومشاركاً تفشى منديبات الصفوة  
حيناً، ومقامي الثرثرة والصفينة حيناً آخر

غير عابئ بوقع ما يفضضون به، ويغتسلون من  
أوزارهم وأمراضهم. هم جميعاً يقتلون الوقت، ولا  
يُحيونه الصفوة والسوقة، كل منهم بطريقته  
والوقت جثة مددة على طاولاتهم ينوشونها  
بالأنسنة والأصابع وحده، سيتاح لك أن تشم  
روائح الجثة العفنة وهي تتصاعد مثل بخار كريحه  
وستعجب كل العجب لأن ثرثراتهم المكروبة  
ونضج مرائهم الصفراء وأقبيتهم الفاسدة لا  
ينتهي، ولا ينتهي بهم إلى شيء سوى تكرار اللقاء  
ومعاودة البث في ليلة قادمة..

عندئذ... ستعلن رغبتك في أن تكون حراً وخفيفاً  
ومشاركاً وستؤثر عبودية جدران البيت وثقل وقع  
الوقت عليك وتودح واعترلك وتعاليك بعيداً عن  
سوقية السوقة وملل ادعاءات الصفوة وهم  
المتعة الكاذبة في نعمة الآخرين أسرع إذن وضن  
نفسك وأرض بما خلقت له وأعد اكتشاف حقيقة  
ملكك دامة الغبار لم تزل وأنت في العراء لا  
تزال والمسرح الكبير غاص بالباحثين عن المتعة  
والانسياس وأنت تقدم رجلاً وتؤخر أخرى كأنك لا  
تدري بما أنت مُقدم عليه حاذر أن تتورط فيما لا  
يعنيك أو تفتي فيما لا تفهم أو تعلن أن نهاية هذا  
العالم صارت أقرب من جبل وريدك فلن يصغي  
أحد إلى مزاعمك ولن يُصنفوك في فئة زرقاء  
اليمامة بل سيوزادون عتواً في إفساد عينيك  
بالغبار حتى لا تبصر أبعد من أنفك حاول أن تهدأ  
وابتلع المزيد من حبات الضغط واشحن قلمك..  
سوف يتكفل - وحده - بالحل.

# رحلة الى بلده ماركيز وبابلو اسكوبار.. وشاكيرا

## أمجد ناصر \*

الاكتشاف في هذه الرحلة.. كأنني كنت، في هذه الرحلة، اكتشف البارود

فكيف لم يخطر لي انه من دون اللغة نرند الى عجمتنا الاولى، الى صورة اللحم والدم

اللغة سحر.

مفتاح كل قصد ومسعى.

من خلالها تدخل الى قلوب الناس وعقولهم.. وليس، فقط، كي تأمن شرهم، على حد تعبير القول العربي.

وباللغة أيضا يتحقق وجودك الانساني بمعناه العميق. أي أنك تخرج من حالة العجمة (أو البكمة) الى الافصاح.

لم أتبين هذه البداوة المفروغ منها الا في رحلتي الاولى الى امريكا اللاتينية التي جعلت حصيلتي من الانجليزية التي كنت اعتقد انها كافية ليقدر المرء أمره في أي مكان في العالم، كعملة أهل الكهف.

شيء غير ذي جدوى.

شيء غير قابل للصرف او التداول.

ولكن مع كل هذا العسر في التواصل فقد تركت رحلتي الى كولومبيا اثرا في نفسي يبرز أي رحلة قمت بها الى مكان آخر. فهذا عالم لم ألقه من قبل: جغرافيا ومناخا وبشرا وثقافة وعادات.

عالم جديد، كلياً، بالنسبة لي.

حتى القراءات التي تأخذنا الى اقرب الاماكن وابعدها لم تقدم لي عنها تصوراً يمكن للتعميل عليه، استثنى من ذلك، بطبيعة الحال، أعمال ماركيز التي صورت جانبا من الحياة في هذه الامكنة البعيدة عنا تماما. ولكن حتى أعمال ماركيز لم تسعني كثيرا، لأن مسرحها يدور في العالم الكاريبي الذي لم اتمكن من الوصول اليه خلال هذه الرحلة.

كانت سيليفيا التي استقبلتني في مطار بوغوتا، ذي الاجراءات الامنية والجمركية الصارمة، تعرف شيئا من الانجليزية، اما اندريا، الشاعرة الكولومبية الشابة اوروبية الملامح تماما (شقراء ذات عينتين زرقاوين) التي ستيدير اسمية شعرية

لم تكن سيليفيا، طالبة الحقوق في احدى جامعات بوغوتا، هي أول كولومبية أراها. وإن كانت الاولى ذات المسحة «الهندية» الواضحة التي تقع عليها عيناى، فقبلها كانت كاتالينا «المهجنة» (من العنصرين الاوروي والهندي) التي تعمل في شركة الهاتف الاسبانية في غرناطة، وامضينا نحو احدى عشرة ساعة في كرسيين صغيرين متجاورين على متن طائرة «الابانكا» التي طارت بنا في واحد من أطول نهارات حياتي (رحلة مع شمس لا اعرف متى غربت) فوق مياه عبرها قبل خمسة قرون كريستوفر كولومبوس في رحلته الشهيرة الى «الهند»!

من مدريد الى بوغوتا لكننا وشربنا وشاهدنا أكثر من فيلم وقرأنا ما نحلله معنا من صحف وتعدنا وللنا من الحديث ونمنا وذهبنا الى الحمام كذا مرة ولم نمت هذه الرحلة الدهرية.

كنت تعجب من تسيد الشمس للسماء في رحلة قمت بها قبل سنين الى كندا، انه الاتجاه نفسه، تقريبا، الى نصف الكرة الشمالي، ولكن مع اضافة اربع ساعات طيران اخرى. فبعد احدى عشرة ساعة طيران من مدريد التي غادرتها ظهرا وصلت الى بوغوتا مع الغروب.

لم تكن كاتالينا تعرف سوى مفردات معدودة من الانجليزية (أكثر على أي حال مما اعرف من الاسبانية) فكان حديثنا مزيجا عجيبا من الانجليزية والاسبانية.. والاشارات التي عولت عليها كثيرا في خلق الشكل الممكن (إن لم يكن الوحيد) للتواصل.. ليس مع كاتالينا وحدها، بل مع معظم الذين التقيتهم في رحلتي الى كولومبيا.

عرفت انها تعمل في غرناطة لانها اسم علم.. وتعمل في شركة للهاتف، لانها رفعت يدها اليمنى الى أذنها وأفردت الابهام والاصبع الصغير وضمت الاصابع الثلاثة الوسطى.

انها الاشارة نفسها التي نستخدمها عندما يطلب احدا من الآخرين ان يتصل به هاتفيا.

ما هو بديهي في العلاقات بين البشر بدا لي ضربا من \* شاعر وكاتب من الأردن يقيم في لندن.

سأشارك فيها في بوغوتا، فكانت تعرف الانجليزية.. لذلك كانت أكثر تدفقا في الحديث والمشاعر.. ونسج حوار يتعدى الدرجة صفر التي وجدت نفسي ارسف فيها مع كثيرين تقريباً مني او تقريرت منهم ولكن حاجز اللغة كان يرفع بيننا استاره الحديد.. وقد حسدت الشاعر والكاتب اللبناني عيسى مخلوف احد رفاق رحلتي لتضلعه بالاسبانية.. حيث اقام مطلع شبابه في فنزويلا وعرف من الاسبانية ما مكنته من اقامة حوار لم ينقطع مع شبان وشابات كولومبيين يتوقون الى تبادل الأفكار والمشاكل.. والهجوم.. سيلفيا واندريا وجهات سينتكر مثلها، ملامح وسمات، كثيراً في المدن الكولومبية الاربعة التي سأزورها.

سيكون هناك أكثر من وجه لكولومبيا: اوروبي، و«هندي» و«افريقي»، ومزيج من الاوروبي والهندي، او الاوروبي والافريقي.

### أكثر من اسم ووجه لكولومبيا

من حسن حظ بعض البلدان (أو سونته) انها تختصر باسم أو اسمين.

لكن كولومبيا ترتبط بأذهان الكثيرين بأكثر من اسم: يعرفها عشاق الأدب من خلال كتابها العظيم غابرييل غارسيا ماركيز، ومحبو الفن التشكيلي من خلال رسامها ونحاتها الكبير بوتيترو، والشعراء من خلال مهرجان «مدينة» الشهير، وتجار المخدرات من خلال أقوى زعيم «كارتيل» في العالم بابلو اسكوبار.

ويعرفها، أخيراً، عشاق الأغنية.. من خلال شاكيرا مبارك، اللبنانية الأصل.. التي ادخلت الى «البوب موزيك» انفجارات العواطف اللاتينية، و«هزّ البطن» للشرقي.. الى بعض الشرر السياسي المألوف والغادي في حياة أمريكا الجنوبية.. كخبز الذرة.

لكنها تعرف، أيضاً، (لا أدري الى حد)، من خلال واحدة من أقول الحروب الاهلية، في قارة، لعلها ان تكون أجمل قارات العالم وأكثرها تنوعاً ومناخاً وطبيعة وأعرافاً.

ذهبت الى كولومبيا، رغم تحذير الكثيرين لي من حروب العصابات، والمخدرات، بفكرة واحدة أو فكرتين وعدت منها مكتظاً بالأفكار والصور التي غيرت، كلياً، تصوري عن هذا البلد المترامي.

زرت عشرات البلدان من قبل (في جنوب العالم وشماله).

ولكن لا بلد من هذه البلدان يشبه كولومبيا.

لا في الطبيعة ولا في المناخ.

ولا في تنوع السحنات والاعراق.

ولا في حرارة الناس وطبيعتهم.

قال لي البعض انها نموذج قابل للتكرار في أمريكا اللاتينية التي لم تطأها قدمي قبل هذه الرحلة.

وافق الكولومبيون الذين التقيتهم في بوغوتا ومديين وسنتافني وانغيفاندو على بعض أوجه الشبه واختلفوا في أوجه كثيرة.

الفساد، البيروقراطية، الفقر، التمردات الاجتماعية التي تختذ أحياناً شكل حروب مزمنة (المغال الكولومبي والبيروفي)، التنوع المناخي والعنقي، هي عناصر مشتركة بين معظم بلدان القارة التي غزاها الاسبان والبرتغاليون وقاموا بحملات إبادة واخضاع ديني وثقافي، شامل لسكانها الاصليين، لكن، حسب أقوال الكولومبيين والمصادر القليلة المكتوبة بالانجليزية التي عثرت عليها هناك، فانها، تختلف عن شقيقاتها اللاتينيات في أمرين اثنين. تنوع الطبيعة وغناها، وقوة حركات حرب العصابات وانقسام الموقف الاهلي منها.

### اعراق وسحنات مختلفة

يصر الكولومبيون على ان بلدهم الأكثر غنى وتنوعاً في الطبيعة والمناخ من أي بلد آخر في العالم، يكفي أن أورد هنا، بعض التفاصيل والارقام (من دون أن أجزم بصحتها) لنعرف ان لهذا الزعم ما يستند.

فمن حيث تنوع اعراق السكان فإن الاحصاءات تشير الى ان 58٪ من عدد سكان كولومبيا البالغ 45 مليون نسمة هم من «المستيزو» الذين يتحدرون من اصول اوروبية- هندية، فيما يشكل الاوروبيون 20٪، اما «المولاتا» الذين هم مزيج من الاوروبيين والافارقة فيشكلون 14٪، في حين هناك 4٪ فقط من اصول افريقية، و3٪ يتحدرون من اصول أفريقية هندية.

ويبدو أن السكان الاصليين الهنود الذين لا يزالون يحافظون على شيء من الهوية والتماسك الثقافي والاجتماعي فلا تتجاوز نسبتهم 1٪ من التعداد العام للسكان.

ولا تلاحظ الاحصاءات نسبة محددة للمتحدرين من اصول

الجنوبية انها بلاد مدارية حارة) التي بدت لي كخنيمة حقيقية عندما وجدتني في حقيبتني، فإني لم احتج الى اكثر من قميص او «تي شيرت» في كل من «مديين» او حتى بدونهما، (لو أمكن) في «ستفاني».

ويصر الكولومبيون، ولابد ان يكون هذا حقيقياً، ان بلادهم تحتوي على تنوع في النباتات والحيوانات والطيور لا مثيل له في بلد آخر في العالم.

فهناك نحو ١٢٩ نوعاً من الطيور وحدها، و ١٣٠ ألفاً من النباتات، بما فيها ما يسمى، علمياً، «فيكتوريا أمارونيك» وهي اقرب الى «زنبقة الماء»، حيث يقال ان اوراقها من الكبر والقوة ما يمكنها من حمل طفل صغير!

وهذا يعني انها تحوي، حسب المصادر الكولومبية، نفسها، من الطيور اكثر مما تحوي اوروبا الغربية وامريكا الشمالية مجتمعين! لحسن حظي ان سفري في الحافلات، مما مكنتني من رؤية تنوع نهراً، ومعظمه كان في الحافلات، مما مكنتني من رؤية تنوع مذهل في النباتات والزهور ذات الالوان القوية (النافعة احياناً)، ومشاهدة وسماع اصوات طيور لم أرها او اسمع صوتها من قبل، بما في ذلك عقبان ونسور تحلق في الوديان وقد لفت نظري بين اشجار جبال وديان (مديين) شجرة كبيرة تبدو اوراقها القليلة الانيقة عن بعد ذات لون فضي يلمع تحت الشمس ولكن ما ان تقترب منها حتى تتبدى لك بلون اخضر فاتح مغبر بغض الشيء.

سألت «باولا» اثناء احدى جولتنا في «مديين» عنها فلم تعرف اسمها، فسألت احد مرافقينا من ابناء المدينة فقال انها تسمى yanamo

نتحدث، نحن العرب، باسهاب عن جبال لبنان او الجزائر والمغرب، ولكن هذه تبدو، بمقارنة، بجبال كولومبيا علوا وتنوعاً في النباتات مجرد تلال صغيرة.. شبه جرداء.

وكشمال على تسيد الجبال جانبنا من جغرافية كولومبيا يكفي ان اذكر ان مطار مديين يبعد عن المدينة نحو ساعتين بالسيارة.. وذلك لعدم وجود مكان منبسّط اكثر قرباً. فمن المطار اخذنا بالصعود الشاق في طريق ضيقة بالكاد تسع لمرور حافلة الى قمة الجبل، ومن ثم رحنا نهبط، ملتفين حول الجبال التي تحيط بمديين حتى وصلنا الى المدينة التي تقوم على بسطة من الأرض بين هذه الجبال الضخمة شديدة الوعورة.. شديدة الخصب كذلك.

عربية هاجر الجيل الاول منهم أيام الدولة العثمانية وحملوا، لهذا السبب بالذات، اسما لا يدل عليهم: الاتراك، «لا تركو». وهم يتركزون في المناطق الكاريبية وشبه الصحراوية، مثل «بارنكيلا» التي هي احدى نقاط انطلاق موهبة غابرييل غارسيا ماركيز الروائية، حيث شكل مع مجموعة من الكتاب الشبان ما يعرف بـ«مجموعة بارنكيلا» التي كانت مهووسة بأدب الحداثة الاوروبي.

ومن يقرأ أعمال ماركيز، التي يدور معظمها في منطقة الكاريبي (خصوصاً روايته المبكرة «في ساعة نحص») سيقع على تسميتين للمهاجرين العرب، الاتراك، والسوريين. الاولى لانهم كانوا يحملون، حينذاك، الوثائق العثمانية، والثانية لانهم جاءوا من سورية الكبرى وخصوصاً لبنان وسورية، ويقال أيضاً من فلسطين والأردن.. ويبدو ان شهرتهم في التجارة صارت مثلاً. فقد اخبرني راوي حكايات شعبية التقيتها في بوغوتا يدعى ريكاردو ان هناك مثلاً كولومبيا يقرب الشفارة في التجارة.. «لا تركو».. أي اللينانيين تحديدًا. وهذا، على كل حال، امر معروف عن اللينانيين في العالم العربي.

اما «باولا»، وهي شاعرة التقيتها في «مديين»، وتحدث من اب ليهتواني وام المانية مهاجرين وتقيم بين العرب في «بارنكيلا» فسمت هؤلاء باسمهم الحقيقي: العرب.. او على نحو اكثر دقة: اللينانيين، وعددت لي بعض اسماء العائلات اللينانية التي تعرفها مثل عائلة «زاهم» و«عضوم».

قد لا يكون هذا الموزايك العرقي العجيب غريباً في امريكا الجنوبية التي شكلت على مدار القرون الخمسة من عمر الغزو الاوروبي لها مركزاً مهماً لتجارة العبيد وهجرات اوروبية (اسبانية، خصوصاً) جاءت مع الغزو او بعده.. فقد تجد مثله، بهذا القدر او ذاك بانحاء القارة

أما بخصوص التنوع في الطبيعة، فكولومبيا هي الدولة الامريكية الجنوبية الوحيدة التي تقع على محيطين: للهادئ والاطلسي (الكاريبي)، ويتنوع مناخها من شبه الصحراوي الى المداري.. مروراً بالجبلي البارد.

وقد لاحظت الفرق بنفسي. ففي حين كان المناخ بارداً ماطرأ في العاصمة «بوغوتا» التي كانت اول محطة لي في رحلتي الكولومبية، ولا ادري بأي صدفة عجيبة حملت معي سفرة شتوية (بسبب تصوري القاصر، على الأرجح، عن امريكا

سيمون بولغار، «كولومبيا الكبرى» وتضم إليها فنزويلا، الاكوادور وبنما.

لكن التدفلات الاستعمارية، الامريكية الشمالية، خصوصاً، والحروب الاهلية، أدت الى تفتت هذا الكيان العملاق الى ثلاث بلدان هي: كولومبيا، فنزويلا، الاكوادور، أما بنما فقد دعت الولايات المتحدة للحكومة الكولومبية ٢٥ مليون دولار تعويضاً عن خسارتها لها.

ولا يقتصر اهتمام واشنطن، تاريخياً، بكولومبيا في كون الأخيرة تتمتع بموقع مركزي في القارة اللاتينية، ولكن أيضاً لأنها لا تبعد عن ميامي سوى نحو ثلاث ساعات بالطائرة. انها، بمعنى من المعاني، ساحة خلفية لها.

هناك موضوعان أساسيان يشغلان بال واشنطن حيال كولومبيا: النفوذ القوي لفصائل اليسار الماركسي المسلح في البلاد، والمخدرات، لكن بعد انتهاء الحرب الباردة وسقوط «المعسكر الاشتراكي» تغيرت أولويات الولايات المتحدة، فلم يعد اليسار الماركسي يقلقها كثيراً، فتصدرت المخدرات واجهة الاهتمام الامريكي.

لكن من الصعب، على ما يبدو، الفصل، اليوم، بين فصائل اليسار المسلح وتجارة المخدرات، خصوصاً، وأن واشنطن وبوغوتا تجدان صلة قوية بين الامرين.

لم يكن هذا رأي «خوان» الشاب الكولومبي، الهندي الملامح، الذي رافقني في رحلة الى مدينة سانفاني واقام نحو سبع سنين في الولايات المتحدة الامريكية، حيث قال ان الحكومة الكولومبية وواشنطن تحاولان ان تربطاً النشاط العسكري اليساري في كولومبيا بتجارة المخدرات.

فقلت له: ولكن لا بد أن نأخذ، فأجاب ان كل ما في الامر ان هذه القوى تجني ضريبة على الكوكايين الذي يزرع ويصنع في الاراضي الفاضحة لها، وهذا احد مصادر تمويلها. ثم اضاف: ولكن هذا لم يحصل الا في السنين العشر الأخيرة عندما اخذت الحكومة بمساعدة عسكرية مباشرة من امريكا في تضيق الخناق على الحركات اليسارية.

الطرف في الامر، حسب خوان، ان هذه الحركات تمنع تعاظم المخدرات في الاماكن التي تسيطر عليها رغم فرضها ضريبة على تجارتها!!

ويبدو ان هذا الدفاع عن القوى اليسارية يخفي دعم، ان لم يكن انتماء، «خوان» اليها.

لواحد مثلي عاش أطواراً من الحرب الاهلية في لبنان وصولاً الى الحصار الاسرائيلي لبيروت الغربية فان كولومبيا لا تبدو، على نحو استثنائي، مكاناً خطراً.

اعرف من خلال التجربة ان صورة الخارج تختلف عن صورة الداخل

كان الاسرائيليون يقصفون بيروت الغربية اثناء حصارهم لها صيف عام ١٩٨٢ فيما «عم عمر» يطبخ لنا، في بيت هند جوهري، الذي اتخذته الاذاعة الفلسطينية التي عملت فيها اثناء الحصار مقراً لغرفة التحرير، «الملوخية» حيناً و«الملقوبة» حيناً آخر، بل تمكننا، بسبب حماسة حسن عصفور لـ«القطبول»، من مشاهدة بعض مباريات كأس العالم!

قلت لمن نهاني عن الذهاب الى بلد ماركيز ويوتيرو واسوكوبار حيث تدور حرب ضروس بين القوات الحكومية والميليشيات اليمينية من جهة وقوى اليسار المسلح من جهة اخرى ان كولومبيا ليست أشد خطراً من بيروت ايام الحصار الاسرائيلي، فقال لي، صائب، انك لم تعد ايضاً، ذلك الشاب العشريني الذي لا تفرق خطاه المجنحة بين مصائد الموت وصوبات الحياة في شوارع بيروت.

الصورة الأسوأ عن كولومبيا في الخارج ليست الحرب، بل الخطف، حتى ان ماركيز الذي لم تد، حسب علمي، أي من رواياته الشهيرة عن كولومبيا وصراعاتها الراهنة وضع روبرتاجاً طويلاً في قالب روايتي عن هذا الموضوع بالذات.

وليس الاختطاف مقصوراً على اليسار المسلح وحده، بل تمارسه كذلك الميليشيات اليمينية المساندة للنظام. وقد فهمت من بعض الكولومبيين الذين التقيتهم سواء في بوغوتا ام في مدين ان الامر لا يتعلق بطلب فدية مالية ولكن للمبادلة بمخطفين لهذه الجهة عند تلك.

نحن نعرف ان اسرائيل ومصر هما الدولتان اللتان تتلقيان، على التوالي، اكبر قسط من المساعدات الامريكية الخارجية، ولكننا نادراً ما تسالمن (او اهتممن) عن تاليهما على هذا الصعيد. انها كولومبيا التي تتلقى نحو ١,٣ مليار دولار سنوياً.

فهذه دولة مركزية في امريكا اللاتينية كانت تسمى ذات يوم، بهمة القائد الشهير لحركة التحرير في القارة اللاتينية

كان في لبنان وأفغانستان من يرى، أيضاً، في زراعة الحشيشة والأفيون وتصديرهما إلى الغرب نوعاً من النضال ضد الامبريالية.. أو تقويضها من الداخل؛ لا أدري كم يقترب كلام «خوان» من الحقيقة، فقد رأيت «الماريوانا» تطفأ، علناً، من قبل المثقفين الكولومبيين حتى في الفندق الذي كنا نزل فيه، ولما أبدت استغرابي لصديقي الشاعر رافائيل باتينو الذي كنت التقيته في كندا قبل بضعة سنين، قال إن استخدام الأعشاب المخدرة (وليس الكوكايين، المصنع من شجرة الكوكا) هو جزء من التقاليد الثقافية للسكان الأصليين.

\*\*\*

تذكر أن العقيد أورليانو بوينديا في رواية ماركيز «مائة عام من العزلة»، كان من تيار الأحرار المنسحب بالروح الغاريبالدية الذي قاتل في واحدة من الحروب الأهلية التي اجتاحت كولومبيا، لعلها أن تكون «حرب ألف يوم» (1899-1902).

تذكر أن جد ماركيز كان عقيداً في تلك الحرب التي خلفت وراءها نحو ١٠٠ ألف قتيل، ولكنه، على الأغلب، ليس أساس شخصية أورليانو بوينديا بل لعل أصل هذه الشخصية الروائية، على ما يقول صديق ماركيز ورفيق خطواته الأولى الكاتب منذوزا، هو الجنرال رافائيل البرتي القائد الأسطوري لتلك الحرب.

الصراع بين اليمين واليسار، أو المحافظين والأحرار، له جذور تاريخية في كولومبيا. ولكن التطور الأبرز في تحول هذا الصراع إلى حرب أهلية مسلحة حصل في الأربعينيات في ظل نظام دكتاتوري عسكري.

ويبدو أن أطرافاً راديكالية من حزب الأحرار والحزب الشيوعي قد غادرت اللعبة السياسية الحزبية في كولومبيا لتأسس تنظيم يدعى (FARC) يسيطر اليوم على مناطق واسعة من الريف الكولومبي ويبلغ عديده نحو ١٧٥٠٠ مسلح تشكل النساء نسبة ٣٠ في المائة.

في مقابل هذا التنظيم الأكبر في قوى اليسار المسلح (هنالك تنظيم آخر أقل حجماً وأهمية منه يدعى (ELN) متأثر بالتجربة الكوبية) فإن قوى اليمين المتطرف، مدعومة من النظام، تمتلك ميليشيا عسكرية وتخوض

حرباً هي الأخرى ولكن.. ضد اليسار.

ويمارس الطرفان الاغتيال جهال رموزهما أو المتعاطفين معهما في معظم أنحاء كولومبيا، وعلى الأخص، في المدن التي سنلقي تعليمات صريحة بالحذر أثناء تحركنا فيها.

### تعليمات صارمة

كانت أول تعليمات تلقيتها من المشرفين على المهرجان الشعري الذي دعيت إليه في كولومبيا عندما وصلت إلى فندق في بوغوتا الأخرج بمفرد من الفندق.. وإن خرجت فيستحسن أن يكون برفقة أحدهم.

قلت لهم: هل الأمر خطير إلى هذا الحد؟

فقالوا هناك إشكالات أمنية قد لا تعرفها، ولا تعرف أطرافها، ويفضل أن يكون أحدنا معك.

وعلماً لم أخرج مرة واحدة وحدي، رغم أنني، شكلاً، لا اختلف عن كثير من الكولومبيين.

فأي شخص بسحنة أوروبية، سوداء، متوسطة قد يكون كولومبياً، ولكن الاختطاف (أو حتى السرقة، وهي شائعة في المدن الكبرى) لا يتعلق بالأجانب وحدهم، بل يطال الكولومبيين.

هكذا، لم أتمكن، فعلاً، من مشاهدة الكثير من معالم بوغوتا، اقتصرت جولاتي القصيرة (بمرافقة كولومبيين دائماً) على مناطق قريبة من الفندق، كان أبرزها «المتحف الوطني» الذي كان في الأصل سجنًا قديماً.

وفي المتحف الذي يضم مقتنيات فنية عديدة من العالم (أغلبها لفنانين أوروبيين شهيرين) كان الجناح الذي تعرض فيه أعمال جديدة لرسام ونحات كولومبيا المعروف بوتيرو (Botero) هو المفضل لدي.

العنف الذي يطبع حياة كولومبيا، اليوم، هو الهاجس الذي يسيطر على أعمال هذا الفنان.

سيارات مفخخة، اختطافات، قتل بالبنادق القديمة التي تذكر بأفلام «دعاة البقر» أو بالسكاكين الطويلة (الماشيتي) الدم الذي يسيل من أجساد الضحايا، تتكرر في جنبات الصالة المخصصة لأعماله، ولكن الألوان، التي تعكس بيئة كولومبيا، دائماً قوية (الأحمر، الأخضر، الأصفر) لا مجال فيها للتوسط أو اللاتباس.

وهذه، بالمناسبة، ألوان حافلات الركاب التي تراها سواء في العاصمة أم في المدن الإقليمية، ومعظمها من ماركة



«شيفرز» الأمريكية ولكنها مصممة، على الأرجح للسوق اللاتينية، ليس بسبب ألوانها الفاقعة فحسب ولكن بسبب طرزه الغريبة التي تذكر بعثلتها في الهند وباكستان.

وكان يتعين علينا أن نتمثل في «مديين» الى تعليقات له «السلامة العامة» أكثر تشددا مما كان عليه الامر في العاصمة «بروغوتا». فل هذه المدينة الاقليمية الكبيرة سمعة سيئة في الخارج لم تكن خافية على منظمي المهرجان الشعري الذي يعتبر الاكبر في أمريكا اللاتينية.. فحاول ان يخففوا وقعها علينا ولكن من دون ان «يفامروا» بأرواح ضيولهم، لذلك طلبوا اليها بشكل واضح وصريح ان لا تغادر الفندق من دون علمهم.. والافضل من دون مرافق من جانبهم.

كنا فعلا نريد الخروج، ان لم يكن من اجل ان نرى هذه المدينة ذات «السمعة السيئة»، فمن اجل الطعام. فالاكل الذي يقدمه الفندق رغم اشراف «صديفة» الشعراء العرب الفاتنة «باولا» على مطبخ الفندق الذي نقيم فيه، كان غريبا، بل عديم المذاق (مع ان احدا منا لم يجرؤ على ان يخبر باولا بذلك)، الى درجة ان «بهارات قاسم» الشهيرة التي يحرص قاسم حداد على التزود بها (وتزود الآخرين، كذلك) مع كل سفرة له خارج البحرين لم تتمكن، بكل طاقتها السحرية، من جعل هذا الطعام «الماسخ» قابلا للأكل.

الطعام الكولومبي، او على نحو اكثر حذرا، طعام هذا الفندق، اهل كل مفعول مأمول له «بهارات قاسم»، بما في ذلك اشدها تأثيرا: «الاجار الهندي»!

قررنا في يوم بلغ به الجوع فينا كل ميلغ ان نخرج بحثا عن مطعم يمكن ان «ننهم» أكله، كانت المهمة الاصب من مغامرتنا بحثا عن الطعام في مدينة بدت لنا من فرط ما سمعنا من اخبار سيئة عنها كحقل ألغام، ان تتمكن من انتشال سيف الرجحي من استرخاصه الابد في احدى «كتبايات» الفندق.

ولكن بهمة عبداللطيف اللعبي وإغراءات الطعام المنشود الذي لا بد ان يكون موجودا في مكان ما في هذه المدينة تخلى سيف عن «كتبايته» الاثيرة.

كانت المدينة تعج بالحركة والحياة.. لم تبد خطرة من خلال مسحنا السباحي السريع لواجهتها.. فما دام هناك بشر يتحركون وحياة تدب في كل شيء فهذا يعني ان الخطر

افتراضي.. لكن كثرة عناصر الشرطة والجيش والامن الخاص الذين تكاد تراهم في كل مكان تقريبا اكدت لنا ان الخطر حقيقي والا لما كان هذا العدد الكبير من رجال الشرطة والجيش منتشرا في كل مكان حيوي في المدينة الخطر حقيقي. لكن الجوع كان حقيقيا فعلا، ويسبب هذا الجوع بالذات تمكنا، بعد ان قام شاب من العاملين في المهرجان بمرافقتنا، من التجول في المدينة ورؤية الساحة الشهيرة التي تنتصب فيها تماثيل بوتيرو غريبة الاشكال والاحجام خصوصا النساء المسمينات الى درجة كاريكاتورية. سمعة لم نر شيئا يشبهها في نساء «مديين» التي لا ادري من وصفها منا، نحن الشعراء العرب، بالمنحوتات الحقيقية.

#### داء السياسة

الـ (Fare) القوات المسلحة الثورية الكولومبية - الفصل الرئيسي في اليسار المسلح لا تسيطر على أرض بمساحة سويسرا وتقيم عليها دولتها (جمارك، صحة، تعليم، الخ)، فقط، بل لها وجود قوي في صفوف الشباب الجامعي. وكان علي أن أكتشف «قوة اليسار» في القراءة الشعرية التي اقيمت على احد مدارج الجامعة الوطنية في بوغوتا. فما ان تصل الى حرم الجامعة حتى يطارلك ملصق عملاق لتشي غيفارا، ولكن ما ان يعرف الحضور الشبابي الكثيف انك عربي وذو مسحة يسارية حتى تكون في بيتك.. وبين أهلك.

وهؤلاء يعتبرون، على نحو مسلم به ولا يقبل الشك او المسائلة، ان كل عربي هو بالضرورة، معاد للولايات المتحدة، فما أن يشتبوه في شرك او كلامه، ما يشي انه تعريض بأمريكا حتى يطو الهناف والتصفيق.

وسيتكرر هذا المشهد في كل المدن الاخرى التي قرأت فيها. ولكن هذا لا يعني ان كل الشباب الكولومبي متعاطف مع الـ (Fare) بل هناك، بالتأكيد من يعتبرها (جنباً الى جنب مع عصابات المخدرات)، سببا في العنف المتواصل في بلادهم.. وتعويق تطورها.. والاهم عزلها عن العالم المتعاطفون مع اليسار المسلح لا يعبرون عن مشاعرهم علنا خشية قوى الامن الحكومية والميليشيات اليمينية، ولكنهم يصبون جام غضبهم على النظام الكولومبي وحليفته واشنطن فتعرق، بذلك، ميولهم من دون أن تسأل في أي صف يقفون، بينما المعارضون لليسار المسلح فلا يترددون في

الجهر بأرائهم ومواقفهم من أنظمة بلادهم لان «الحيطان اذان» حسب تعبير المثل العربي الشائع. أتذكر هذا الشاب الذي يريد السفر الى بريطانيا للتعرف على مسرحها الشهير وهو يريد، باشمغاز، هذه الكلمات التي بدت لي كأنها جملة مقتطفة من عمل شكسبيرى: ان حياتنا تتعفن هنا.

### ثلاثة آلاف مستمع للشعر

ورغم ان ٤٥% من سكان كولومبيا يعيشون في فقر مدقع فإن ما لفتني (الى جانب التنوع البيئي المذهل) هو قوة الحياة التي تسري في أجسادهم وأرواحهم. حياة مبالاة للفرح والخفة في مواجهة ظروف اجتماعية واقتصادية وأمنية قاهرة.. بكل معنى الكلمة.. الى درجة ان اناسا كثيرين يمحشون في الشوارع: يأكلون ويشربون وينامون على الأرصفة.. او الى جانب الكنائس حيث تلتصم الصدقات والرجاء، ولكن مع ذلك تسمع الموسيقى تصاح في الشوارع، وترى سبل الحياة يتدفق مع الحافلات الفاقعة الالوان، امام البيوت المشرقة دائما التي تجلس أمامها في العصاري المنعشة العائلة بأكملها.. الرجال دائما بالفانيلات البيضاء الداخلية.. والشورتات.. والنساء، الفتيات خصوصا، بما خف من الثياب.

أما محبتهم للشعر (.. وهي في نظري محبة للجمال والمعنى) ففتأجنى حتى القادم من العالم العربي الذي يحلوه ان يردد، من دون براهين ملموسة اليوم، ان الشعر «ديوان العرب». يكفي ان اذكر ان عدد الذين حضروا افتتاح مهرجان «مديين» الشعري الذي دعيت اليه بصحبة قاسم حداد، عبداللطيف اللبكي، سيف الرحبي، عيسى مطوف تجاوز ثلاثة آلاف شخص!

x x x

ويمكن لي ان أتذكر طويلا تلك الاسمية التي أقيمت في بلدة «انفيغادو» مسقط رأس زعيم كارتيل المخدرات الشهير بابلو اسكويار الذي قتلته الشرطة، بالتعاون مع المخابرات والجيش الامريكيين، بعد فراره من السجن عام ١٩٩٢. كان موقع الاسمية التي سافراً فيها، بمعني عدد من الشعراء الناطقين بالاسبانية، ساحة عامة يحيط بها من جهة صف من المطاعم والمقاهي ومحال البقالة ومن جهة أخرى كندراتية البلدة.. ويبدو ان وقت القراءة توافق مع قداس (او

اعتباره أمة ينبغي اقتلاعها.

ورغم انني كنت أتحرر، خلال هذه الرحلة، في اوساط ثقافية الا ان السياسة كانت دائما حاضرة، ويبدو ان الكولومبيين، وربما كل شعوب امريكا اللاتينية، مصابة مثلنا بداء السياسة. تاريخ هذه البلاد يؤكد ذلك.

يسار ويمين، وحروب خاسرة تطوي حروباً أخرى، هذا يشبه الى حد ما العالم العربي. كأن لا تراكم يحدث ولا ذاكرة تتذكر وتشهد.

أخذت أتذكر، من خلال أحاديث، ذات فراغات كثيرة أملاها غياب الراسخ اللغوي الساجع، مع عدد من المثقفين الكولومبيين صورة العالم العربي مع الأفكار «التقدمية» و«الرجعية»، والتجارب السياسية التي لم تلغ في قيام نظام يحقق الحد الأدنى من صهوات العرب.

بدت لي كولومبيا، وربما امريكا اللاتينية كلها، مصابة، مثلنا أيضاً، بفقدان الذاكرة.

هذا ما قاله الممثل الشاب «موريسيو» عن كولومبيا، وقد وجدت اصل الفكرة عند ماركيز الذي قرأت له حواراً صحفياً اجراه صديقه منذوزا قبل نيله جائزة «نوبل» عام ١٩٨٢ ونشر في كتاب بعنوان «رائحة الجفاف»، حيث يقول: «ان تاريخ صادرة عن دار «ازمنة» الاردنية»، حيث يقول: «ان تاريخ امريكا اللاتينية يشكّل من مغامرات هائلة عديمة الفائدة، وسلسلة من الاحداث المأساوية الكبيرة المحكوم عليها بالنسيان مسبقا. نحن أيضاً نعاني من داء فقدان الذاكرة. بمرور الوقت لم يعد احد يتذكر مذبحه عمال شركة الموز قد وقعت فعلا، كل ما يتذكرون هو العقيد اورلانو بوينديا. الناس تنسى الهزائم وتتذكر «الابطال».

تصنع الابطال وتتذكرهم، وتنسى ما جلبه هؤلاء «الابطال» من مأس كان يمكن تفاديها.

التاريخ العربي الحديث مليء بمثل هؤلاء.. ولا داعي لنذكرهم، فصورهم لا تزال تطل علينا في الشوارع، في صدور البيوت، وفي الكتب. عندما كان «موريسيو»، وهو ممثل مسرحي شاب قام بسبب معرفته بالانجليزية بالترجمة لي اكثر من مرة، يحدثني باشمغاز عن حكومة الرئيس الفارو اوريبي الذي يعتبره عميلاً صغيراً لأمريكا وعن احتفانات بلاده السياسية، كان يتلفت يمنة ويسرة الامر الذي ذكرني، أيضاً وايضا، بأحوالنا العربية حيث لا يستطيع كثير من العرب

صلاة) يقام في ذلك المساء.

لم أفهم، في أول الأمر، لماذا كان يتعين علينا الانتظار رغم تقاطر عدد لا بأس به من الناس إلى الساحة: شابات وشبان، نساء مع أطفالهن، متشردون، أناس من سحنات مختلفة، كانوا قد جلسوا على الأرض أو اجثوا المقاعد القليلة التي كانت في الساحة، فيما راحة المأكولات المقلية تحبب في الجو.

فهمت من أحد المنظمين أننا نتنظر انتهاء القداس. كان بإمكاننا أن نسمع التراتيل التي تتلى في الكاتدرائية.. ولما طال الوقت أكثر مما ينبغي خطر لي أن أذهب إلى الكاتدرائية التي تواجه المنبر المفترض للامسية الشعرية. كانت الكنيسة الكبيرة ذات الزخرف الكاثوليكي المعتاد مكتظة بالمصلين. فوقفت قريبا من الباب.. رأيت خلطاطا من الأعمار والسحنات خاشعين، ولكن ما شدي أكثر من أي شيء آخر هو ذلك الرجل الواقف بالقرب من أحد أعمدة الكنيسة ممسكا بتمثال صغير للسيدة العذراء وينحني في صمت. رجل في الستينيات من عمره ظل، طول الوقت الذي قضيته في الكنيسة، منكبا على التمثال الصغير فيما جسده النحيل يهتز. لعله الرزء أو الرجاء هو ما يدفع هذا الرجل إلى بكاء صامت يهتز له سائر بدنه.

فكرت أن الدين، بهذا المعنى، ليس «افيونا» حسب المقولة الماركسية الشائعة، بل هو نوع من الرجاء، الدين وحده، على ما يبدو، هو القادر على منح هذا الرجاء.

ما أن انتهى القداس حتى أخذ المصلون يتصافحون استعدادا للخروج.

كان بالقرب مني شاب وفئة تبدو عليها علائم الحمل، صافحاني متممين شيئا بالاسبانية لم أفهمه. خرجت إلى مكان الامسية الشعرية فوجدت المنظمين قد فقدوا أُنري وخافوا أن يكون وقع لي مكروه.. فنحن، بعد كل شيء في مسقط رأس زعيم أكبر كارتييل مخدرات في العالم. الشيء الذي لم أجد له تفسيراً هو الغياب شبه الكامل لرجال الشرطة أو الأمن الخاص الذين تزامم، عادة، مشرعين بنادقهم أمام الدوائر الحكومية والأمكنة العامة.. والأسواق التجارية.. وهذا يعني، تقريبا، في كل مكان. فهل كان هذا المكان آمنا فلا يحتاج، والحال، إلى وجود الشرطة، أم أنه خطر حتى على الشرطة أنفسهم؟

لم أعرف.. وإن قال عيسى مخلوف، الذي كان يقرأ هو والشعراء العرب في أمكنة أخرى مجاورة لـ«مديين»، مازحا. يبدو أن المنظمين قد تدبروا أمرهم مع «الجماعة» كان مدتها أن أرى معظم المصلين ينضمون إلى المنظرين في الساحة العامة لسماع الشعر. اعرف أن منظمي مهرجان «مديين» ذوو مسحة يسارية، ولعلمهم لهذا السبب بالذات، لا يعرفون مواعيد الصلوات، فقد تكرر مشهد قريب من ذلك في «سنتافي» الجبلية التاريخية التي تعتبر أول مستوطنة كولونبالية إسبانية في كولومبيا.

فبينما كنت أقرأ في ساحة عامة، ولكن صغيرة هذه المرة، تقابلها، أيضا، كنيسة فاذا بالاجراس تقرر فتوقفت عن القراءة.. وقد ذكرني هذا المشهد بالقراءات الشعرية في «بيت الشعر الأردني» و«دارة الفنون» في عمان حيث تترافق القراءات، دائما، مع رفع أذان صلاة المغرب!

ولكن رغم حضور الدين البارز في حياة الكولومبيين فإن ذلك لا يمنع حضور الجسد. الدين والجسد ليسا، هنا، على طرفي نقيض، مع أن المسيحية عموما، الكاثوليكية خصوصا، ترى في الجسد خطيئة. فالطقس الحار والتقاليد الثقافية ما قبل المسيحية لمعظم السكان (هنود، افارقة) لا تجعلان من الجسد (الأنثوي) عورة ينبغي سترها أو مواراتها. فالسيفيان والازرع والبطون والنحور المكشوفة هي مظهر عادي لا يثير استنكارا أو فضولا. ويبدو أن العلاقات بين الجنسين، بل العلاقات بين الناس عموما، لا تخضع للتورجس الذي يراه المرء في أوروبا. فالمسافة بين الناس تكاد تكون منعدمة. فهم يتلامسون ويتعانقون ويتحدثون بأعلى أصواتهم، والعاطفة التي ينبغي أن تدفن جيدا في أعماق الفرد الأوربي واضحة، هنا.. بل فاقعة.

انها مثل شمس بلادهم، مثل حرارتها، مثل ألوان طبيعتهم لا تقبل تأويلا أو مواراة.

كان عيسى مخلوف الذي يقيم في باريس محقا وهو يعاني صديقتنا «بالوا» المشرقة على المطبخ في الفندق، قائلا لها، بين المزج والجد، انه يريد أن يتزوج به «حرارة» كولومبيا لمواجهة برودة باريس. فما عساي أقول أنا الذي يقيم في لندن.. وبين «إبرد» شعوب الأرض الانجليز؟

# برلين .. أرملة الحروب

## جرجس شكرى \*

التي كانت تفصل برلين الشرقية والغربية، أروح وأجيء كطفل يلهو متخيلاً ماذا كان سيحدث في الماضي لو فعل هذا برليني شرقي إلى ألمانيا الغربية ؟ أتترك المتاحف والكاتدرائيات والمباني العتيقة وأسأل صديقتي ودليلي في برلين المترجمة ليلي الشماع عن مسرح الأنسامبل وهو مسرح برتولد بريشت والذي شهد حياة وأعمال هذا الشاعر والمسرحي العظيم والذي ترك لنا ما يزيد عن خمسين مسرحية وألغى قصيدة وجهوداً في نظريته التي غيرت مسار المسرح في العالم وهي نظرية المسرح الملحمي، والتي جاءت بمثابة المانيقيستو الثاني للمسرحيين بعد كتاب فن الشعر الذي وضعه أرسطو طاليس، لتلاقي نظرية بريشت هوى في نفوس المشتغلين بالمسرح وخاصة في العالم الثالث، شعرت بالسعادة والقلق والدهشة في آن وكل الأحاسيس التي نهجم شخصاً دخل مكاناً كان يحلم به، كان المسرح عرضاً للنزويجي هنريك أسبن، وأخرى للمسويسرى ماكس فريش وهي (مشعل الحرائق) تذكرت ما حدث في هذا المكان اشاهد على أعمال برتولد بريشت وخرجت كي أقف إلى جوار تمثاله الذي يتوسط ميداناً يحمل اسمه أمام المسرح وأتذكر وصيته الأخيرة وهو يحتضر حيث قال : أكتب أنني كنت إنساناً غير مريح وأنني أبقى كذلك بعد موتي.

غادرت أرملة الحروب ولم أطلق عليها هذه الصفة عبثاً فهي أكبر ضحايا الحربين العالميتين الأولى والثانية ورغم هدم سور برلين وانتهاء الحروب إلا أنها مازالت تحتفظ في أغلب ملامح الأرملة من آثار هذه الحروب، غادرتها حزيناً وكان الثلج قد بدأ يكسو بناياتها العتيقة وشوارعها التاريخية وحتى وجه ليلي، وأنا أراقب زحام إشارات المرور ويأتني البطاقات المستعملة وهي بطاقات صالحة للاستعمال في المساء بالإضافة إلى الموسيقيين في الشوارع وفي النهاية كنت حريصاً على زيارة البيت القريب من سور برلين والذي بناه رجل تركي في غلطة من بلدية برلين، بيتاً كلاسيكياً من الطراز

البيوت قاسية كمخازن السلاح، والدراج لا يليق سوى بالأحذية العسكرية. حيطان عالية وأبواب شامخة تشعر حين تدخلها أنها تنتظر رجلاً سوف يصدر الأوامر ويوزع المهام، فإذا دخلت بيتاً في برلين القديمة وصعدت الدرج وبعيداً عن نوع الحذاء، فحين يلامس الأرض الفشبية تستمع إلى صخب وضجيج، يشعر معهما الإنسان بالفوف والبعض بالزهو، وعرفت أن هذه المنازل التي تقرب من حائط برلين - التي كان - يسكنها جنرالات الجيش وما زالت تحتفظ بطابعها القديم حيث يستيقظ أهلها كل صباح لإعداد المدفأة وتزويدها بالفحم وايضاً التخلص من رماد الأمس. يشعر زائر برلين وخاصة إذا كان من سكان العالم الثالث أنه ليس غريباً فالحياة بسيطة ومتواضعة ولا تخلو من الغوصي، فحين هيئت إليها كانت تودع آخر لحظات الغريف لكي تستقبل شتاءً قارساً تعرفه جيداً، فلن يجعلها الجليد لوحة سريالية كما يحدث في سويسرا، بل ستظل لوحة تنتمي إلى المدرسة الواقعية حيث أوراق الشجر التي تساقطت وغطت الشوارع وأضفت عليها الأمطار طابعاً مأساوياً في أحيان كثيرة إذ حولت هذه الأوراق القليلة إلى جثث بانسة تملأ الشوارع وخاصة وهي تتراكم عند المباني القديمة ويجلس إلى جوارها شحاذون وعاطلون وبعضهم يعزف الموسيقى بوجوه مرهقة ، وهنا يتذكر زائر برلين مقولة هيجل ومعناها أن أعرق الأشياء هي التي تظهر على السطح ، وعلى السطح في برلين كل شي... فهي مازالت تحتفظ بطابعها القديم وكأنها تحب تاريخها وتخاف أن تفرط في ذكرياتها، حتى حائط برلين السابق رمز الانفصال مازال الألمان يحتفظون بجزء منه للذكرى وهو الآن جاليري ، أربعة أيام في برلين دون شك لا تكفي لمدينة الذكريات وأرملة الحروب وأرملة الجنرالات، أطراف الشوارع وأرتاد المتاحف على مضض فأنا لأحب المتاحف وأفضل الناس وتفصيل الشوارع، أمر أمام مجلس الدوما والمباني الحكومية العتيقة التي مازالت ترتدي الملابس القديمة دون تجميل، أذهب إلى البوابة القديمة

\* شاعر من مصر.

المعماري التركي الريفي وجاوات البلدية فيما بعد هدمه لكنه احتج وتعاطف معه الناس وتظاهر الناس لصالحه وهو الآن يحتفظ ببيته وحديقته ويعيش في مساحة كانت فيما مضى سورا.

#### الغابة السوداء

لم تكن برلين هي المحطة الأولى في ألمانيا بل كانت الغابة السوداء وهي مدينة في الجنوب وفي هذه الغابة السوداء أيضا تعود أصول برتولد بريشت حيث نشأت عائلته في مدينة أخرى وهي تتبع الغابة السوداء وأيضا الروائي هيرمان هسه، وكنت قد جئت إليها بالطريق البري من سانت جالن السويسرية وأنا أشاهد في الطريق الأشجار العالية السوداء وكان الثلج يكسو معظمها فيجد من قسوتها قليلا، لأصل إلى HAUSACH والتي يطلق عليها صديقي الشاعر الألماني خوزيه أوليفرا العاصمة الثقافية، وبعد أن قدمت للقراءة الأولى في هذه المدينة الصغيرة ودارت المناقشة بيني وبين الحضور بهذه الأعداد الكبيرة في درجة حرارة كانت تحت الصفر، ومع هذا جاءوا ليستمعوا إلى شاعر لم يسمعوا عنه من قبل واستمرت المناقشة لمدة ساعتين بعد القراءة بيني وبينهم حول الشعر ومصر وما أنهشني بالفعل هو رغبتهم في الاستماع إلى الشعر باللغة العربية وكنت قد اقترحت عليهم أن أقرأ قصيدة واحدة بالعربية وسيقرأ الشاعر خوزيه أوليفرا القصائد بالألمانية، وكانت هناك قراءات أخرى ولكن لن أنسى هذه الأمسية وهذا الجمهور ما حييت.. وخاصة أن تريزا هذه الطفلة ذات الأثني عشر ربيعا وهي تطلب مني أن أكتب لها توقيعاً على الكتاب وفيما بعد ترسم القصيدة التي أحببتها وهي السترة وتهديني إياها...؟ ويبقى في الذاكرة مجموعة من الصور من الأماكن التي يزورها الإنسان مع بعض الشعراء تجاه البشر أصحاب هذه الأماكن، وستبقى في ذاكرتي هذه المدينة وعلى الرغم من تعدد المدن التي زرتها في ألمانيا إلا أن «هوز» ستظل في داخلي لأنني عشت في منازلها وزرت المقاهي والمطاعم والحدائق، وسوف أتذكر هذه البنايات الأنيقة التي تحيطها الأشجار من كل ناحية وهي تنام في حضن هذه الغابة الضخمة، وربما تكون هذه هي المرة الأولى التي أعيش فيها في مدينة أوروبية مع أهلها بشكل مباشر وعن قرب، ذهبت إلى السوق مع خوزيه وكان سوقا صغيرا، يأتي إليه الفلاحون مبكراً في ملابس أنيقة وجميلة حاملين بضائعهم وأيضا حيواناتهم وأطفالهم ويحدث هذا يوم السبت

ويعودون مبكراً أيضا في الظهر، وتقرا في عيون البائع والمشتري الرضا والسعادة دائما، إن يعرف هؤلاء الفلاحون أهلي المدينة جيدا فالموعد دائما صباح السبت. أتجول بينهم وأرصد قصيدة صديقي خوزيه...

—الشعب على قمة السطح في الجهة المقابلة هـ

لتوه حظ غراب. غير أنه ينتظف ريشه

كأنه قطة. أنا أكتب

هذه الجملة على الشارع

أنتطلع إلى الأعلى وكلاما غاب. هكذا

أنتصو التاريخ.

إن هذا كان صديقي يقرأ الشعب والتاريخ مع هؤلاء وأنا مع هؤلاء والموعد صباح السبت.

#### دوميتو أسباني

وفي التاريخ أذهب إلى الذين فقدوا أوطانهم وغادروا إلى بلاد بعيدة ولكنهم حملوا هذه الأوطان على رؤوسهم قبل أن يغادروا، لذلك لن أنسى هذه الحانة الأسبانية في أقصى جنوب ألمانيا وهي خارج المدينة حين دخلت شعرت أنني خارج ألمانيا أو بالتحديد في أسبانيا ففي المقدمة صورة خوان كارلوس، هؤلاء المهاجرون غادروا أثناء الحرب الأهلية في ثلاثينيات القرن العشرين، وجاء بعضهم إلى جنوب ألمانيا ولا يزالون يتحدثون الأسبانية ويأكلون ويشربون لغة أوطانهم ويضحكون ويلعبون، ففي هذا المكان الصغير موائد خشبية صغيرة تشبه بهوتهم، إذ يجلس الزبائن وهم من الأسبان وبما فيهم صديقي خوزيه فهو أسباني الأصل جاء عائلته من أسبانيا إلى جنوب ألمانيا في منتصف القرن العشرين ويلعب الجميع الدومينو للعبة الرباعية حيث يتشارك أربعة أشخاص على الطاولة ولكن المطعم بكامله، يتشارك أيضاً عن طريق لوحة صغيرة وبعض العملات وعن طريق شخص يردد بعض الأرقام من خلال طاولة اللعب ويشارك الجميع بالريح والخسارة، لا أعرف ما الذي دفعني أن ألعب معهم وأشارك في هذه المقامرة وريحت وغضب الجميع إلا صديقي خوزيه الذي نصحتني أن تتوقف وتغادر... وبعد ثلاث ساعات خرجت من هذا المكان وقد اختلط علي الأمر.. هل أنا في أسبانيا أم ألمانيا، فهؤلاء صنعوا وطناً بديلاً وصدقوه... وأسأل نفسي متى أتخيل وطناً أحمله في حقيبتي ونذهب حيث نشاء.

# يوميات مومياء من الأدب الياباني الحديث

## مسابهيكو شمادا

## ترجمة: عاصم السعيدى \*

كان اليوم الأخير من يناير من العام ١٩٩٩، عند الثانية بعد الظهر، عندما كان أحد عمال تطهير اللحوم خارجاً لاصطياد الأرانب في الجانب الشلجي الرطب من «كوشايبورو» بمدينة «هوكايدو». توغل أكثر من المعتقد ليصل إلى ما يشبه الكوخ البلاستيكي المتهالك.

معتقداً بأنها البقعة الأمثل لتناول غذاءه، نادى متردداً، وهو يَحمُ رأسه داخل ما تبقى من المأوى، «هل من أحد هنا؟» ليجد نزلاً غير متوقع قد سبقه إليه: مومياء مددة على أريكة، مغطاة بالفضة، خددها البود، وبدرها الفخار والصقيع. وما ظهر للعيان من ذلك القديس المتشقق، كان كالحذاء الجدي المعتم. عينان غارتا في مججريهما، لحة كثة، شريط من العفن الأبيض على الشفة السفلى، وجوفٌ متكهف تماماً.

جلياً أن الجثة قد قاومت التحلل، حفظت جيداً بعملية تجفيف متقنة. ربما أصبحت على ما هي عليه لأنها فقدت الكثير من وزنها قبل الموت.

أشياء صغيرة تناثرت حول أريكة القش: بلهفة، مقلمة أنظافر، أعقاب شموع، وعاء بلاستيكي، مفصلة ملأت برماد أوراق محروقة، حقيبة وبعض الملابس، مذياع، مجموعة كتب اصطفت على رف صنع من الأغصان. لا أثر لأي نوع من الأطعمة. لا أطباق. لا موائد ولا أنفاً أو رماد.

ما الذي كان يحدث هنا؟

بين ساقَي المومياء حُشر دفتري صغير. لقد تصدقت المومياء إذا بتفسير متكامل لكيفية موتها، فقد احتوى الدفتر على سجل حاول أن يكون مخلصاً لمعارك الموت وأغوارها.

نُقلت المومياء في نفس اليوم، وعاد الصيد إلى بيته خاوي الوفاض إلا من مشهد خيواء المومياء الذي سيبقى عالقاً إلى الأبد في مخيلته

كان الموت إذا انتحاراً بالتجوع. هذا ما جاء في يوميات المومياء، وما أكدّه خيواء الطب الشرعي والمحققون الذين

\* شاعر من سلطنة عمان

اليوم الأول، السابع من أغسطس ١٩٩٨

تخلّيت عن الطعام. آخر ما تناولته كان لقيمات من السوشي في أحد الأساكين بالمدينة. بالرغم من أنها كانت وجبتي الأخيرة، لم أستطع أن أتناول أكثر مما اعتدت عليه. كانت وجبة رخيصة، وبالتالي بقي لدي مبلغ جيد من المال.

كل ما سأحتاجه للموت كان في حقيبتي، ولكنني فكرت أن أتوقف في أحد المحلات لشراء أشياء ربما دعت الحاجة إليها لاحقاً. شموع، أنبوب، قمم، شريط صمغي، كولونيا، مقلمة أنظافر، قطن، محارم مبللة، مسكن آلام، دواء للمعدة، مفصلة صغيرة، أكياس بلاستيكية وأشياء أخرى. هل سأحتاج نقوداً للأمور الطارئة؟ بدا لي أن ذلك كل شيء، بالتالي بعثرت بقية النقود في لعبة «الكرة والدبابيس».

هنا وفي هذه البقعة النائية من «كوشايبورو» سأقوم بتنفيذ خطتي دون أن يقاطعني أحد. ما من شيء يعينني يربطني بكوشايبورو أو هوكايدو كلها. كل ما في الأمر هو أنني قدمت إلى هنا عندما كنت طالباً، وفكرت يوماً بأنه مكان ملائم للموت.

بعد مسير ساعة من الجادة الدائرية، قررت أن أنصب كوخى في هذه البقعة المستمرة. كل ما احتاج إليه هو مأوى صغير لأتم فيه ما جئت من أجله. جذعت بعض الفروع الغليظة، وشابكتها بين جذوع أربع شجيرات، وغطيتها بثلاث طبقات من البلاستيك. الشكل الأولي كان جاهزاً مع حلول الفسق. وبمعالجة جمعت بعد ذلك شيئاً من اللش وأعواد القصب وفرشتها على الأرض. هاجمتني جحافل بعوض عطشى، فأشعلت ناراً لأطرد بها البهتان، ففاحت رائحته من ملابسي.

#### اليوم الثاني، الثامن من أغسطس،

لا أعراض خارج المأوى. الأرض منقبضة وخشنة لا تقطعها سوى طبقة واحدة من اللش. بنيت لنفسي سريراً كيفما أتفق ببعض الفروع والأغصان. ومن على السرير ركبت على عجل رفاً يكون في متناول اليد لكتبي وأشياي الصغيرة.

في المساء كنت أتقرق لشئ من الطعام. شربت الكثر من الماء. لييتني أستطيع تناول قطعة حلوى.

#### اليوم الثالث، التاسع من أغسطس،

معزوفة لباج، فأخذت جوعي يتلاشى مع النغمات. هل أصبحت الموسيقى غذاء للجسد كذلك؟

تحركت أمعائى في المساء وقضيت حاجتي وكأنها المرة الأخيرة: غسيل القولون كما يسمونه.

#### اليوم الرابع، العاشر من أغسطس،

لا أشعر بالجوع مطلقاً. يقولون بأن الإنسان يستطيع البقاء لأسبوع دون ماء، ولشهر بماء. سيكون جيداً لو قُضي الأمر في أسبوع، لكن الأشياء ستكون أكثر صعوبة بلا ماء. لذا جلعت معي لتراً ونصف اللتر من المياه المعدنية. منذ لحظة كان قد تبقى لدي نصف لتر، لكنني لكزته بحادث عرضي فانسكب الماء على الأرض.

هل سيكون الموت أسرع الآن؟

#### اليوم الخامس، الحادي عشر من أغسطس،

تطر منذ الصباح. وكان السماء تأمري أن لا أموت بعد. ببعض الأماليد المنحنية أبقيت الأكياس البلاستيكية مفتوحة، وجمعت المياه المتدفقة من السماء والمنسابة من على سطح الكوخ.

عندما تَطَر، تكون الأصوات من حولى وكأنني أعيش في برميل. لا أقوى حتى على الاستماع للمذياع. سأسمع المزيد من اللش على السطح عندما يتوقف المطر. وسأقرأ طوال النهار.

#### اليوم السادس، الثاني عشر من أغسطس،

أمعائى تتحرك مجدداً. لا بد أن تكون معدتي قد فرغت تماماً. في المساء هاجمتني صداد وانقباض معوي. تحسنت قليلاً عندما استمعت لموزارت.

رأيت في منامي وكان جميع من صاحبتهن يتطلقن من حولى ويرقصن غاريات، وأنا بهنهن أدق الأرض بعصاي. عندما استيقظت من النوم استمتيت، لا لشيء إلا لأشعر بأننى ما زلت قادراً على الانتصاب حتى وإن لم أسد رمقي منذ أسبوع ولكنني بدأت أشعر بنقل جسدي بعد ذلك مباشرة.

#### اليوم الثامن، الرابع عشر من أغسطس،

الزمن مهضم وثقيل. أطيل النظر إلى ساعتى، فتبدو الثواني كالساعات. أما من آلة غير هذه لحساب الزمان؟ أو لأحمله وأعدو به إلى الأمام؟

قررت مواعيد الاستماع للإذاعة. من الثانية إلى الرابعة بعد الظهر الفترة التي تبت فيها الموسيقى الكلاسيكية على الأف أم. صوت المذبة يأتي كرنين الأجراس: الإنسان الوحيد الذي يشغلني وتحدثني به نفسي.

يستطيع المرء الوقوع في الحب وإن قرر الموت جوعاً أنام لفترات طويلة. وعندما أكون مستيقظاً، أعاني من الدوار والغثيان. يبدو كيبوت الأشباح هذا الكوخ البلاستيكي الحار. فليات أحدهم لإنقاذى.

أقبل أكثر من المعتاد، مرفقة رحلة الخروج للتبول هذه. لم أصب بانقباض منذ اليوم السادس.

#### اليوم العاشر، السادس عشر من أغسطس،

تطر مرة أخرى. أستطيع شرب مياه المطر اللذبة. صوت المطر لا يتوقف. عندما أغضض عيني، يكون صوت المطر كوقع أقدام زائرٍ ما. من المبكر جداً أن أتوقع خطرات رسول الموت. لكنني لا أستطيع حق هذا الأمل اللغزلي بأنه ربة المصائر جاءت لزيارتي. ربما بدأ العالم الآخر بإرسال وفوده للمعانة الأولية. لا يهمني من هو القادم بقدر ما يهمني أن يتحدث إلي.

#### اليوم الحادي عشر، السابع عشر من أغسطس،

ثلاثة أصدقاء من إحدى المدارس الثانوية بطوكيو انتحروا بإغراق أنفسهم معاً. يبدو أن دوافعهم كانت خفية. هكذا تحدث المذيع قبل أن يستمع إلى ما سيقلبه أصدقاؤهم المقربون.

#### اليوم الثاني عشر، الثامن عشر من أغسطس،

دم يخرج مع البول. صافي الذهن، لكن جسدي نوميّ بليد. أقضي المزيد من الوقت

ممدداً. أقرأ كتاب «احتضار مالون» أستطيع الانتماء جيداً لهذا الكتاب كتاب كهذا لا يمكن احتواؤه إلا بالصوم اليوم منحت المذيع قسطاً من الراحة.

**اليوم الثالث عشر، التاسع عشر من أغسطس؛**  
فقدت الكثير من وزني. وجهي يبدو كوجوه الأموات، يتحسّن شكله قليلاً عندما أحلق.

لقد بدأت أفتأت لحمي تشبهاً بالحياة.

**اليوم الرابع عشر، العشرون من أغسطس**

هل هبت العاصفة؟ شعرت وكأن كوخِي يُقتلع من مكانه بقوى الريح والمطر. بعد الظهر هدأت العاصفة قليلاً، فخرجت لجمع بعض الأغصان أدعم بها كوخِي كانت عملية قاسية، فقد بدأ جسدي يتمرد علي ويهضي أوماري.

**اليوم الخامس عشر، الحادي والعشرون من أغسطس؛**

أضفيت خمس عشرة ساعة وأنا نائم. عندما أشرت المذيع، كان يبت مهارة ليلية في البيسبول. شربت شيئاً من مياه الأمطار المحملة برائحة الغابات

جسدي يؤلمني بالكامل، وكأن لحمي ينهري من الداخل.

حملت بأنني ألعق عجينة باستا.

**اليوم السادس عشر، الثاني والعشرون من أغسطس؛**

العاصفة من جديد. والبرق يضرب علي بعد خطوات مني، مغلفاً صداه بتخبّط في جوانب رأسي. لم لا تضرب السماء هذا المأوى؟

قررت الاستماع للإذاعة في الليل لأنني أفقد الإحساس بالمكان عندما أبقي ممدداً هكذا. لو أستطيع أن أتجاوب مع كل كلمة تخرج من المذيع فلن أفقد نفسي، ولعبرت الزمن بشكل أسرع. أضغ إصبعي بشكل دائم على مفتاح التشغيل، متحفزاً لإغلاقه ما أن يداهمني النوم

لا يهتمون بشيء أبعد من متاع الحياة الدنيا وحطامها. أشعر بأنني في العالم الآخر أستمع إلى البث القادم من الأرض.

**اليوم السابع عشر، الثالث والعشرون من أغسطس؛**

قليل من الدم يخرج مع البول. عندما كنت في الثانوية، أخذونا إلى أحد معسكرات التدريب على كرة اليد. أرهقت جسدي كثيراً يومها، فغابيت من التبول المصاحب بالدم. لكنّها كانت المرة الأولى والأخيرة

الصوم مسكر تدريب شاق.

مع نزول الليل شعرت بوخز حاد في معدتي. تكورت على نفسي

صاكاً بطني على ركبتي. حولت الاستماع إلى إحدى أغاني إنكا الشهيرة. لكن ذلك جعل الحال أسوأ.

**اليوم الثامن عشر، الرابع والعشرون من أغسطس؛**

اختفت اللحوم تماماً من جنبي وظهري. أبدو كالعلماة المفسولة بمسحوق مبيض، ووجهي كوجه ملاكم أخضع لحمية قاسية. لكن عينيّ تبتزان لو رأني أحدهم لملأ مني رعباً وولى مني هرباً.

لم أعد أشعر برغبة في الأكل، وكان الأعصاب المسؤولة عن الإحساس بالجوع قد تعطلت تماماً. أصبحت جيداً في الحديث عن الخوف والمجاعات. عندما يذهب الجوع إلى مده، تتحول فكرة الطعام إلى ألم في المعدة. ربما مت صعباً الآن لو قدر ليّ التهام طبق من النودلز أو الأرز بالمرق. بعد اليوم ستلغظ أضعاني أي الطعام كما تلغظ الجراثيم أو الأجسام الغريبة.

ليلة مقمرة. أتسنى أن أقضي في ليلة كهذه، لكنني قد أموت في وضع النهار. يقولون بأن الحياة تذهب مع أمواج المد. ليلة مقمرة، أو والشمس في كبد السماء، لا أود الموت في الظلام.

**اليوم التاسع عشر، الخامس والعشرون من أغسطس؛**

مقص وصداع طوال اليوم. زائرٌ استثنائي بعد الظهيرة: أم أربع وأربعين تحرف على سريري. لا رغبة لي بالتهامها. تذكرت قصة ذلك الطفل الذي حبسه والده في حُجيرة ضيقة ولم يطعمها، فأكل العشرات وقاراً حاول أن يقضم أذنه. ينهني أن يحكم عليهم بالصوم أولئك الذين يعتدون على الأطفال أو يعاملونهم بقسوة.

**اليوم العشرون، السادس والعشرون من أغسطس؛**

غرقت لوهلة في عرق زيتي بعد أن استيقظت من النوم. شعرت برغبة في التقبيل بالرغم من خواء معدتي. وعند الظهيرة رجعت إليّ آلام المعدة التي اعتدت عليها.

ما زالت أستطيع العودة؛ لو تقبعت خطاي التي أوصلتني إلى الآن وهنا لتمكنت من الرجوع إلى الحياة. لعلني مصادفٌ لأحد لو مشيت لساعة واحدة فقط لن أشعر بالفشل. لست من أولئك المطلوبين من الأمن أو المماردين من الياكوزي. ولن يسيفني كثيراً إن كان اسمي على الألسن أو على قوائم المفقودين ولوائح المطلوبين. سأقول لهم أنه ليس بالجرم أن يصوم المرء. سيمود وزني كما كان إلى الخمسة والستين كيلو جراماً التي فقدت أكثرها. وربما عشت لعشرين أو ثلاثين سنة قادمة.

كلاً. سأكره على العيش تماماً كما حدث سابقاً. سأكره على



الحياة بلا تأثر ولا تأثير. بما أن هذا العالم لم يعد صالحا لبقائي، وبما أنني أشعرت العالم الآخر بقدمي، فلن أعود. ما من شيء يربطني بهذا العالم: كما وأن فكرة الموت كانت في رأسي عندما أعددت لهذا الصيام. ربما استطعت أن أتعبق ضالة حياتي بالطريقة التي اصطفيتها لموتي.

تماما كطقوس «السويوكو» في عالم الساموراي: عندما كان الواحد منهم يقرر بطنه بصورة احتفالية كي لا يكون نسيا منسيا. إن لم يستطع أحدهم أن يكون أي شيء سوى حجر عثرة في طرق الآخرين، فلم لا يجد نفسه في لحظاته الأخيرة بهذه الصورة. فلنمجد ولو لمرة واحدة وأخيرة أولئك الممدودين السذج. أولئك الذين ضلوا السبيل إلا بالعاطفة، والذين لم يجدوا متسعا في حياتهم ليعبروا عما يختلج في ذواتهم. فلنمنحهم الاحترام والمجد ولو لوهلة قبل الموت. ليس هذا ما تقوم عليه طقوس السويوكو: الفعل الذي يذهب بجميع مهانات العالم.

لو بقرت بطني كالسويوكو إذن لفضيت على حيوان ضاحك. عندما بقر الروائي ميشيما يوكيو بطنه بتلك الطريقة، كان نصفه يحاكي طقوس الساموراي والنصف الآخر يسخر من المجتمع الياباني. ومن تلك الحادثة لم يُسمح لأحد بالموت بتلك الطريقة. بما أنني مصاب بلعنة ميشيما، أثرت الموت بطريقة مغايرة: الصيام.

حتى وأن كنت قد أشعرت العالم الآخر برغبتي في الموت، سيأخذ الأمر بعض الوقت إلى أن يحين دوري. توقفت عن الطعام في السابع من أغسطس، إذن فمن المقرر أن أكون الآن في منتصف الطريق بين الحياة والموت. لماذا بدأت الشكوك تراودني إذا؟ بدأت منذ عشرين يوماً. لعل الموت أثر في اليوم الأربعين. أنا نصف ميت تماماً لعل الآلام التي أشعر بها تبدأ بالتراجع من الفخذ.

يبدو بأنني سأقضي ليلة رذاذية.

**اليوم الحادي والعشرون، السابع والعشرون من أغسطس،**  
بالأمس كتبت وصيتي، ولم يعد لدي ما أكتبه. آلام معدتي بلغت ذراها.

سير القش الذي أنام عليه مهلب بالكامل. أخرجته إلى الشمس ليحرق.

أقل حركة أقوم بها تزيد من صعوبة تنفسي، والخفقان الذي أشعر به يزداد سوءاً. مسحت جسدي بمنشفة مبللة. جسدي لم يعد يفرز أي عرق أو زيت. يبدو أن جسدي توقف عن التلأيض،

عن جميع العمليات الكيميائية التي كانت تؤمن له الحياة. ماذا لو عثر علي أحدهم قبل أن يأتيني الموت؟ هل سأتنازل عن صيامي، أم سيكون علي أن أوضح له ما عزمت عليه وأطالبه الرحيل عني. لا أثر للحياة مطلقاً في هذا المكان. لو وجد أحد طريقة إلى هذه البقعة، لفسرت ذلك على أنها رسالة من آلهة ما تطالبني بالبقاء.

في المساء تصلني أصوات الحشرات الليلية: لست وحيداً.

**اليوم الثاني والعشرون، الثامن والعشرون من أغسطس،**

بطني منتفخة كأولئك الأطفال الإثيوبيين اللاجئين الذين شاهدتهم ذات زمن في التلفزيون. لماذا كل هذا الألم في أمعاني حتى ولو لم أتناول شيء؟ أخشى أن تعاودني الأحلام بالطعام. في أحد الأحلام رأيتني أسرق الطعام من وراء ظهر أحدهم. من تلك الليلية والآلام تلازمني. ما من شك بأن مجرد التفكير بالطعام يحرك أمعاني ويحرك معها كل هذه الآلام.

**اليوم الثالث والعشرون، التاسع والعشرون من أغسطس،**

لم أعد أحتمل المزيد من الألم، فتناولت مسكناً ودواءً للمعدة. من السخف تناول الدواء عند معالجة الموت.

نظفْتُ أُنْفِي في السماء.

**اليوم الرابع والعشرون، الثلاثون من أغسطس،**

أُتِجِرَ الماء ولا أكاد أستسيغه. كان حُفنةً من الأشواك تُجرُّ من شفتي إلى أحشائي.

بالرغم من أنه فصل الصيف، إلا أنني أرتجف برودة اليوم قرأت فصل «البحيم» من «الكوميديا الإلهية». لم أكن من المصدقين في حياتي كلها. لكنني أقدم احترامي لجميع الآلهة في هذا العالم. قد يرفق بي أحدهم ذات يوم ويلممني من كل هذا.

و أنا أقرأ «البحيم» كنت أفكر في من سيكون أول من أصادفهم من العالم الآخر. بعد أن سئمت من القراءة أدت المذيع ليضئني ذلك الصوت الأنثوي الذي كم أصبح بعيداً: «سيدي» هل قضيت يوماً جميلاً مرة أخرى؟ لو أن امرأة كهذه تكون على طاولة الاستقبال في أراضي الأموات!

**اليوم الخامس والعشرون، الحادي والثلاثون من أغسطس،**

الأشياء تبدو أسهل مما كانت عليه بالأمس. تسوكت وحلقت ذقني. بدأت تمر من بعد الظهيرة. كنت مبتهجا: خلعت ثيابي وخرجت من الكوخ لأغسل شعري وجسدي. على يقين بأن البشر يحبذون لو تركت لهم جثة نظيفة.

#### اليوم السادس والعشرون، الحادي من سبتمبر،

سأقاي وزراعي ضمر، بشكل مرعب. وجهي متقلص إلى درجة أنه يمكن احتواؤه في راحة كف. لم يبق من جسدي سواء التجويفات وغطاء جلدي على هيكل ضئيل. ما كان سيتعرف علي من رأي قبل شهر من الآن، أكاد لا أعرف على ملامحي. وكان وزني انخفض بمقدار الثلث عما كان عليه. وبالرغم من ذلك أشعر بثقل غريب في جسدي.

مع آلام المعدة والصداع اللذين عانيت منهما، بدأت أشعر بالخطر في ذراعي وساقاي. والانطفاء في عيني جعل من القراءة مهمة صعبة. بدأت خطوط الحياة في باطن كفي تتقلص بشكل أفقي. هل هو بشير الموت؟

آلامي تنبع من رغبتني بالموت، وتمسك جسدي بالحياة.

#### اليوم السابع والعشرون، الثاني من سبتمبر،

لسمعتني بعوضة في عنقي؛ أي شقاص حطها على امتصاص دم جسد كهذا. أشعر بوخز السعة وأتمتع «فليحمي الرب تلك البعوضة»... يبدو بأنني أصبحت عاطفياً.

#### اليوم الثامن والعشرون، الثالث من سبتمبر،

بدأ وكأنه حادث عرضي ليلة البارحة حين نعت دون أن أظن المذبح. داهمتني سلسلة أحلام. في البدء رأيت، فيما يرى النائم، مخدع مطلق في إحدى مباريات محترفي البيسبول. هندي لم أعرف عليه يجلس بجوار المدرب ناكاشيما والذي كان يثرثر بلا تجانس ولكن بشكل فائق: «يا للروعة، أرتال من البشر على أبواب الجحيم. هناك من يبيع التفاح والكولا. ولكن لو ابتعت منها ستواجهك المتاعب لاحقاً. تحتاج روحاً جائعة للهم الآخر. أنا أيضاً تركت طويلاً في مثل هذه الأرتال بعد انتحاري. والآن أصبحت معلقاً في هذا المخدع الأخرى... ولكن... كيف أستطيع أن أقول هذا! الموت يسلب الشجاعة أيضاً... أليس كذلك؟».

كانت كلماته مبهجة ومعزية.

رأيت كذلك قطاراً أحمر قاصع اللون ينسج طريقه في حديقة يزدهر فيها أقزام تحولوا إلى خضروات. ثمار الموز تتفائز من نوافذ القطار.

وفي حلم آخر كان جسدي يتمدد ويمتد ويثقل ويثقل إلى أن يتحول أخيراً إلى معكونة طهيت على عجل.

عقلي هو الجزء الوحيد الفاعل هنا.

#### اليوم التاسع والعشرون، الرابع من سبتمبر،

أشعر بالبرد. أمضيت النهار مدتدراً. الدم لا يصل إلى أطرافني.

قد أصل الجادة المستديرة لو مشيت بعض الوقت. أعلم أن هذه فرصتي الأخيرة للحصول على المساعدة، وبالرغم من ذلك لم أحرك ساكنًا ولم أنفخ عن عزمي. فكرت بأنني أكره الموت على الطريق. شعرت بارتياح عندما فكرت بأن السبيل الوحيد لي هو الموت. أستطيع التمدد هنا. أستطيع تحريك النصف الأعلى من جسدي بشكل مرض؛ رغم ألوهن الذي أصاب الجزء الأسفل.

ضحكت عندما فكرت لوهلة بأنني أحتاج إلى بعض التمارين الرياضية.

#### اليوم الثلاثون، الخامس من سبتمبر،

آلام معدتي لم تكن أكثر حدة مما هي عليه اليوم. تناولت مسكناً. ربما أموت غداً. أكلت شهراً اليوم.

#### اليوم الحادي والثلاثون، السادس من سبتمبر،

أتألم: ما زلت حياً.

#### اليوم الثاني والثلاثون، السابع من سبتمبر،

صوت المذبح يخبر ويبعد شيئاً فشيئاً. أن للصحة بهننا أن تنقش! صوته كصوتي ناعب وأجش. شهر كامل لم أتناول شيئاً وما زلت حياً. ولكن بمجرد أن تنفد مدهرات هذه الآلة، لن تقوى على رفقتي.

لا أستطيع الخوف عن الارتجاج رغم المعطف والجوارب والقفازات. لو استمرت الأمور هكذا فساموت برداً لا جوعاً. حتى لو فكرت بالفروج وإشعال النار لأصطي فإنني لن أملك القوة على جمع الحطب. سأكون في النعيم لو تناولت كوباً من الشاي على موقد شتوي.

#### اليوم الثالث والثلاثون، الثامن من سبتمبر،

آلام معدتي تتناوب على كينايح المياه الحارة التي تطلق حممها بين حين وآخر. بدأ جسدي يتناغم مع الأعماق. لا أقوى على التفكير عندما يداهمني الألم. وعندما يبدأ أستطيع أن أكتب خاطري بهذه الطريقة.

يحق للبوذيين تحمل الآلام والجوع والبرد، ما من شك في أن إيمانهم أوصلهم إلى نهاية الطريق. ولكن ما معني كل ذلك لغير المصدقين أمثالي. كنت ساموت على الفور لو أنني شققت نفسي أو لرتيمت من جرف. لكنني أمضيت شهراً كاملاً أحاول متعمداً أن أجرب كل درجات وظلال آلام الموت رغم العبث المحيط بكل شيء، لا أستطيع التراجع الآن. لا حبل لأشقت نفسي، ولا أقوى على السير إلى أي جرف.

أستطيع قضاء النهار بسكينة تامة طالما لا أشعر بالألم. ولكن إذا أضواني الليل، فإن كل شيء يوجعني. الظلمات توجعني. صوت المذياع أصبح كظنين البعوض. بقيت لدي ثلاث شموع. سأبقى عليها ليلايلي التي لن أستطيع فيها النوم.

**اليوم الرابع والثلاثون، التاسع من سبتمبر،**

تحول البرد في الليلة المنصرمة إلى ألم. كأن إبرا تغرس فيما تبقي من جسدي. أشعلت إحدى الشمعات وأمضيت الليلة بصحبتها. نبضي يتسارع بشكل مربك. أشعر بخفقان قلبي وهو يضيخ الدم في عروني محاولاً رفع حرارته. جسد مسعور. يعض على البقاء بشكل مجعي.

قضيت نهاراً رذاذياً. اعتدل مزاجي ببسقة الطيور وصيرير الجنادب والصراصير. أشعر بوجود أحد. ناديت: «أنا هنا». وكأن سائق الأجرة الذي جاء ليقلني إلى العالم الآخر قد ضل الطريق. وتعب من البحث عني. لا أستطيع السير إلى نهر «ستايكس». قدماي تتمردان علي وتعضيان أمتي.

معل أن أفكر بالموت طوال اليوم، حتى وإن صمت أصلاً لأراقب مدارج موتي. لكن وبينما كنت أستمع بهلادة وخمول إلى أصوات الحصاصير، فكرت بأنني قد مت منذ اليوم الأول لصياحي. هذه الفكرة أراحتني قليلاً. قطعت شوطا طويلاً...

**اليوم الخامس والثلاثون، العاشر من سبتمبر،**

لفض المذياع نفسه الأخير، فبدأ الليل يرعيني. اختفي في قعر الظلمات. أنمطي، أرمش، أفك فمي، أخرج لساني. أفعل أي شيء كي أشعر بوجودي. لكني لست هنا؛ لا شيء هنا ولا أحد. لا أفعال ولا فاعلون. لا أسماء ولا صفات. لا أزمّة هنا؛ لا لهن ولا كان ولا سوف. فقط أفكار تعبر رأسي بشكل دائري. أفكار لم تتشكل كما ينبغي؛ لا كيف لها ولا حدود. لكن عليها البقاء بأي ثمن لتخفف ألم الشعور بعدم وجودي. لو استيقظت في الليل فإن أستطيع العودة للنوم حتى مطلع الفجر. ولو توقفت عن التفكير سأفقد الإحساس بوجودي، وليكني ألماً.

بكاني باح ونكر. هذه الظلمات تسممني وتسم كل شيء. عندما تبدأ الشمس بالشروق من جهة قدمي، أستطيع نسيان الموت. فرحة الشروق لا تدوم طويلاً. فأنا هنا لأموت. لم لم أمت بعد؟ هذه الفكرة تؤلمني كما تؤلمني معدتي في الليالي: النهار ألم الموت والليل ألم الحياة.

ما الجدوى من كل هذه الآلام؟ سيكون الموت أسهل بكثير لو أنني بقرت بطني، تناولت السم، ارتيمت من جرف أو من على

أحدى العنابيات، تدليت من مشقة. تسعمت بالفاز لو فعلت شيئاً كهذا لبدأ الموت كنزحة في حديقة. سيكون الموت أسهل بكثير لو كان كاستحار جاسوس خفير من أولئك الذين يحملون زجاجة سم في جيوبهم للحظات الطارئة. لكن موتي لم يكن لحظة طارئة. لا ينبغي لي أن أموت كالجواسيس.

تعددت أسباب الموت، وبقي الصيام أكثرها تفرداً ومواجهة. لكنه أكثرها عبثية وأقلها جدوى كذلك. يجب الشعور بالفخر. تحملت ما لا يُحتمل لخمسة وثلاثين يوماً وقطعت ما لا يستطيع أحد أن يحاكيه فيه.

**اليوم السادس والثلاثون، الحادي عشر من سبتمبر،**

بينما كنت أعبت بالصيام متسلها، استعمت إلى شيء من الموسيقى سبق وأن استعمت إليها في زمن غابر. ربما استعادت المدخرات شيئاً من طاقتها. تمكنت من الاستماع لمدة ساعة تقريباً. استعاد جسدي حيويته، واستعدت الشجاعة للموت.

**اليوم السابع والثلاثون، الثاني عشر من سبتمبر،**

تمطر بشكل متقطع. الحياة عالمان: عالم بماء وعالم بلا ماء يستطيع البشر خلق عوالم مشتركة في أذهانهم. حتى ونحن أحياء نستطيع أن نستحضر عوالم الموت. أراها مزية مزعجة. كل ما أريده الآن هو أن أموت، دون أن أفكر بأي شيء آخر الآن أستطيع أن أفهم القتل الرحيم الذي يأتيه الموت من كل مكان وما هو بعيت، والذي يطالب به المصابون بالأمراض المفضية إلى الموت.

**اليوم الثامن والثلاثون، الثالث عشر من سبتمبر،**

لم تنفذ طاقتي بعد. أنفست بشكل متقطع. الموت قريب جداً، أستطيع مصافحته لو مددت يدي. الآلام المتبدلة في ركبتي وتظهري تسير من سين إلى أسوأ. يبدو بأن الروح تحتاج إلى طاقة كبيرة لتغادر الجسد. الروح تقف على الجسد وتخزن طاقتها. بعد حين ستتمكن من المغادرة. بدأت العد التنازلي معاً.

**اليوم التاسع والثلاثون، الرابع عشر من سبتمبر،**

أولاجه صغوية في تذكر رسم الحروف. خط يدي يتغير. أتساءل إن كانت الحياة الأخرى ممتعة.

**اليوم الأربعون، الخامس عشر من سبتمبر،**

من المقرر أن أموت اليوم. لا أقوى على تحمل المزيد. أفكر في الأمر: الصيام تعلم بوذا كيف يعيش. صام موسى أربعين يوماً قبل أن يستلم الوصايا من الرب. وصام عيسى لأربعين يوماً قبل أن يتمكن من مقاومة وساوس الشيطان. لقد وصلت إلى

فقدت وعيي مرتين، عند الظهيرة وعند الثالثة مساءً. علي أن أحضر كلمات الموت الأخيرة  
في الليل أشعلت ما تبقى من الشمعة التي أشعلتها في الليلة  
الأربعين.

ما زالت هناك ثلاثة كتب لم أقرأها. ليس من المتوقع أن تعود  
علي بالفائدة في اليوم الموعود. صفحةً صفحةً مزقت  
«الكوميديا الإلهية»، وأحرقتها في الغسلة.

**اليوم الخامس والأربعون، العشرون من سبتمبر،**

امرأةٌ تلقف قرب رأسي. جاءت علي حين غرة ومن حيث لا  
أحتسب. بلوزة ممزقة، جوارب ملونة بالغلوب وتندورة موحلة. لم  
تكن أحداً أعرفه أو رأيته من قبل، لكنني فقدت القدرة علي  
الاندحاش بحضورها. ظناً بأنها من عالم الأموات أتت  
لاقتيادي، مددت يدي وناديت. «خذيني حيث شئت. لم أعد  
أحتمل البرد والأمم».

قالت بلا مبالاة: «لا مكان نذهب إليه»

– لكك قادمة من العالم الآخر. أليس كذلك؟

– لم أصل هناك بعد.

– ما زالت حيةً إذاً

– لا أستطيع أن أجزم.

أدبرت إليّ جانباً حزناً: منذ زمن بعيد اغتصبني أحدهم وقتلني  
في الغابة. كان يرتدي قبعة رسام، ويقف كالفنانين. كنت أظن  
بأنه سيتم نقلي إلى العالم الآخر، ولكنني انتظرت طويلاً ولم يأت  
أحد ليهضمني إلى هناك. ففكرت السير وحدي. بطريقة ما  
استطعت أن أصل إلى نهر ستايكس، وأن أستقل قارباً ولكن.....»

– تقصدين بأنك لم تصلي مطلقاً للعالم الآخر؟

– كنت الراكب الوحيد. القبطان لا يصدقني. لا يؤمن باليوم  
الأخر.

– هراء.

– يبدو بأن فكرة العالم الآخر قد اخترعت لإراحة المحترسين.  
أما الأموات فلا راحة لهم. ليس لهم ما ينهون إليهم.

– ولكن... ليس هذا ما ينبغي أن يكون عليه الحال. ماذا يفعل  
الأموات إذا؟ إن لم تكن لهم أرضهم وسماؤهم، فماذا يفعلون؟  
هل سيكون عليهم التسكع للأبد.

– في البداية كنت أظن بأن القبطان يكذب علي. توسلت إليه  
طويلاً أن يقلني إلى هناك. لكنه كان علي يقين. كان يرفض  
مجرد فكرة التوسل إليه بالسير إلى هناك. لا يوجد هناك. سألت

مراتب أولئك المقدسين من حيث عدد الأيام. لم لا يُوحى إلي إذا؟  
لا بد أنهم كانوا أشد مني قوة وعزماً. صاموا لأربعين يوماً وعادوا  
سيراً على الأقدام إلى قومهم. لم أعد أقوى على السير لخطوة واحدة.  
كل ما أقدر عليه هو الانتظار إلى أن أتحوّل إلى جثة.

ما كانت لدي الرغبة في أن أكون قديساً أو شيئاً كهذا في يوم  
من الأيام. كل ما في الأمر أنني أتمنى لو مرتنت قدمي بشكل  
أفضل. كنت أفاخر أترابني بالصحة التي تمتعت بها. لم أمرض  
يوماً ولم أدخل مستشفى في حياتي سوى مرة واحدة: عندما  
كسرت ساقِي وأنا ألعب للبيسبول في الحارة.

كنت سأصمم حماماً مختلفاً لو تنبأت بأنني سأصبح رهين  
الفرش هكذا. وضعت قفصاً تحت السرير وأوصلته بأنبوب  
وأوصلته إلى الضنك الذي حفرت حول الكوخ.

قضبي تقلص بشكل يثير الشفقة. بالكاد أتمكن من اعتصار  
قطيرات من البول.

**اليوم الحادي والأربعون، السادس عشر من سبتمبر،**

ليلة الأسس أشعلت شمعة وقدمت الولاء لمن تحملوا ألم الصيام  
لأربعين ليلة. كانت روحي عالية رغم الآلام. شعرت بقرب أولئك  
المقدسين، وأن بوذا والمسيح صديقا.

**اليوم الثاني والأربعون، السابع عشر من سبتمبر،**

قدمي تهالكتا تماماً، أما ذهني فيعمل بشكل جيد. ربما لا  
يستهلك الذهن الكثير من الطاقة. أحلام كثيرة طوال النهار

**اليوم الثالث والأربعون، الثامن عشر من سبتمبر،**

يوم رائع. لم يكن نومي متقطعاً. لم أستيقظ ولو مرة واحدة  
طوال الليل. ما زالت أشعر بالبرد والألم. أعزى نفسي بأن هذه  
الأعراض هي أعراض جسد يتلاشى. جلدي كشمرة المشمش  
الجافة، وله رائحة منفرة، أظنها رائحة الموت. تنضجت بشيء  
من ماء الكولونيا: علي أن أترك ورائي جثة عطرة.  
مطرٌ ناعم بعد الظهيرة.

مهمة التبول كل صباح وكل مساء أصبحت مهمة عسيرة. ما  
زالت أتبول حتى وإن كنت لا أتناول سوى جريعات من الماء.  
لا بأس طالما أصبحت هذه هي مهمتي الوحيدة. كما أنني  
أصبحت كثيراً ما أدخل في غيبوبة وتقم العملية دون أن  
أشعر بها. لا بد أن يتوقف قلبي في أية لحظة، وعلى إثره  
تحلق روحي.

**اليوم الرابع والأربعون، التاسع عشر من سبتمبر،**

لم أشعر بمثل هذه الآلام في أحضاني وهذا الصداق من قبل.

قبطانا آخر كان يعبر النهر، فأجاب نفس الإجابة.

— ماذا تغطين الآن إذا؟

— يأخذني القبطان إلى أماكن عديدة ورائعة. أرخبيل الآمال الحسنة، أنثراكوتيكيا، البحر الميت، وبحيرة باكل. يتعامل معي بشكل جيد. أصبحنا نعيش سوية

— كيف أنتِ إلى هنا؟

— عبر الأمازون.

— أين رفاقك؟

— هناك. وأشارت إلى يخت صغير موحد يطفو فوق المستنقعات قبالة كوكشي.

— وماذا يتوجب علي أن أفعل؟

غادرت الكوخ دون أن تجهب. وعندما ناديت «انتظري» كان الكوخ يعصر الليل. عندما ارتد إلي سعيي، وتفحصت المكان بنظري، لم يكن ما حسبته يختا سوى أرنب. يا للفأل والنذير. قد تكون هذه هي إيلتي الأخيرة.

**اليوم السادس والأربعون، الحادي والعشرون من سبتمبر،**

ما زلت حيا. ماذا سأفعل أن لم تكن هناك حياة أخرى؟ لا أريد أن أموت إذا كانت موجع الليل والجسد ستستمر إلى الأبد. أن يكون الموت خلاصا؟ كلا. لا بد أنه الهذيان بسبب الإجهاد الذي أشعر به. وما هذه الاضلاات تراودني لأنني لم أكن من المؤمنين بالأخرة في يوم من الأيام.

فجأة تذكرت كلمات «الفل المنزل من السماء». أخذتني سنة من النوم، وحلمت بأنني هناك. حيث «التبنيذ طيب والنساء جميلات»

**اليوم السابع والأربعون، الثاني والعشرون من سبتمبر،**

أرتجف برذا، خصوصا بعد أن أتبول. وكأنني تنضخت بماء ملتح. تهالك ذراعي وبدأت أفقد الإحساس بهما. اتقلب في الفراش وكأنني أحمل أنرعا آلية. قلبي يخفق بشكل مسعور.

**اليوم الثامن والأربعون، الثالث والعشرون من سبتمبر،**

إيلتي أصادف قبطانا جيدا على نهر ستايكس!

**اليوم التاسع والأربعون، الرابع والعشرون من سبتمبر،**

روحي واهنة تماما. يبدو أنها لا تقوى على الرحيل. أرحني من كل هذه الآلام. أضلعي تحطم. أشعر وكأنني جورب نقي معرق ومفرغ من كل شيء.

**اليوم الخمسون، الخامس والعشرون من سبتمبر،**

أين محطتك الأخيرة يا شبكة القطارات في طوكيو لقد عاودت

الالتفاف عشرات المرات. قطار الآلام هذا يتوقف في كل المحطات. أين المحطة الأخيرة؟

**اليوم الحادي والخمسين، السادس والعشرون من سبتمبر،**

إلى متى يمكن البقاء ببقية قلب وهيك عظمي؟ علي الموت في أكتوبر.

**اليوم الثاني والخمسون، السابع والعشرون من سبتمبر،**

علي كتابة رسالتي إلى مكاتب الهجرة في اليوم الآخر. روحي قادمة إليكم في غضون يومين، أرجو تقبلها بسلام.

**اليوم الثالث والخمسون، الثامن والعشرون من سبتمبر،**

سئمت من كل هذا. وداعا.

**اليوم الرابع والخمسون، التاسع والعشرون من سبتمبر،**

لا أظنه هناك. سمع ما تشاء: الملك. الخازن. أو الوزير المسؤول عن الشؤون الأخوية. هل تحول ذلك العالم إلى صحراء. حتى الأرواح ستزهق في الصحاري. إذا علي أن أستقل الزورق. ولكني لم أبق علي أية نفوذ.

**اليوم الخامس والخمسون، الثلاثون من سبتمبر،**

لو أستطيع لانفجرت ضاحكا عندما أفكر بأنني ما زلت حيا. عليهم أن يسجلوني في موسوعة جينس.

**اليوم السادس والخمسون، الحادي من أكتوبر،**

أشعر بالفخيان والقرف. أشعر برغبة في اللقو كي أشعر بتحسن. علي أن أتقيا روحي!

**اليوم السابع والخمسون، الثاني من أكتوبر،**

مولم أن لا أستطيع الموت

**اليوم الثامن والخمسون، الثالث من أكتوبر،**

يا للقرف. علي ركوب الزورق حالا.

**اليوم التاسع والخمسون، الرابع من أكتوبر،**

أسمع ضحكات تأتي من المذيع!

**اليوم الستون، الخامس من أكتوبر،**

أحدهم هناك.

**اليوم الحادي والستون، السادس من أكتوبر،**

حشد من البشر. النهر يتدفق باتجاهي.

**اليوم الثاني والستون، السابع من أكتوبر،**

أنست نورا..

«استغقت بـ دراسة تجريبية عن الموت بالتجوع بحوث وممارسات في الطب الشرعي» العدد ٢٧، ١٩٨٤، ١٤٥-١٥٢ إلى جميع الضريين عن الطعام والمدايمن، والمصابين بفقدان الشهية

# على رأس جنني

## هدى الجهوري \*

كان يقرأ شيئاً ما بصوت منخفض ربما آيات قرآنية، وأدعية كان يهين على جسد عيسى بمادة زيتية ويصق عليه وهو مستمر بالدعاء (وعيسى) لا يزال نائماً... شعرت بقمرة الحرارة تحك أسفل قدمي رفعت قدماً على أخرى لكنني سرعان ما غيرت وضعيتي لأنها لم تلائمني. بدأ العرق يتصعد على جبهة الشيخ (عبدالله) ولحيته (وربه) لا تزال تحشد شفقة الجيران في خرقة عويلها لأنري لماذا لماذا لم أصدق الامر... بدا كالكذب الأبيض، وكالمقابل الغبية وقف الشيخ (عبدالله) قائلاً:

... لقد لحس الجن عقله

اشتد الصراخ والعويل، وهو ضيف:

... لقد بال تحت شجرة النبق على رأس جنني... قدمي القرايين يا (ربه) لشجرة النبق على الجن تغفر خطيئته...

تركنا الشيخ (عبد الله) ورفعت النسوة (عيسى) إلى داخل المنزل، وانتشر الخلق محملين بالخيبة والحسرة سمعت همهمات الباهتة:

... المسكين... ذهب عقله... والجن قلما تغفر عن الخطايا...

نسيت لوهلة قدمي فوق السفونة، وكأنهما استوصلا مني... لم أعد اشعر بهما... بألمهما لم استوعب الموقف جيداً ظللت واجمة... خرجت فجأة (ربه) محملة باللحم والخلوى والتمر والبخور والحزن الكثير. سرت منها لا أفهم شيئاً كل شيء مكتنز بالقباه... كل ما أعرفه أنها تجبه صوب سدرة النبق... رأيتهما تضد اللحم والخلوى والتمر ثم تشعل البخور في موقد صغير وترش عليه بخور اللبان لتنتشر الرائحة حولي قوية وحادة وهي تدور حول الشجرة وتنتعم بالأدعية كتلك التي قالها الشيخ (عبدالله) ولم أفهمها لكنها كانت تشي بالكثير من الاعتذار على حلت أنهم سيخرجون من الأرض أو سيدخلون من أعلى الشجرة جلست (ربه) ورائحة البخور تمزج بالدخان فجلست بقربها... مسحت على ضيفرتي وضمت رأسي إليها وهمست في أذني:

... (عيسى) ذهب من بين يدي يا ابتني...

ارتدت أن أخبرها أن (عيسى) نائم لكنها لن تصدقني، ربما بدأت أنا بتصديقها فكل شيء مشوه وشاحب... وهذه اللعبة تستعصي على ادراكها. بردت حرارة الشمس استطعت العودة إلى المنزل بمفردي تركت (ربه) خلفي تعلق القضاة والأدعية على أغصان خساراتها الكبيرة تأملت مدخل بيت (عيسى)... كل شيء هادئ

يجر هزاله نحوي، والعرق ينضج من جسده بفزارة. يقنني مظلة حمراء، وربطة عنق تنافرت ألوانها يدعو أمعاني للتقبن يبط شدقه ليبادل الفواء ابتسامه خضراء، ويرقص كالعصافير أتشاش فرحه المجاني، وهو يحرك الهواء تحت ساقيه كدراجة هوائية ليصطدم بانتباهي الكهبر...

كشعة ضريرة ظل يسكب رمة الأخير في فضاء ينضد فراشاته وفقاعاته قبل أن يختنق الكون بزبد العتمة. وكألمها يتماثل للحب والكثير من الغفران كلما علقه الصبية على مشجب المناوشات والمزاح اللقيل خذله الزمن المجدول من قل ونرجس وتساقط في مسافة مفخخة بخنجر خيانة فادحة يفت بلور الروح...

أتابع سيري وأنا مندوهشة من قدرته على جر كل هذا البهاء، أعرفه منذ زمن متخبط بهذا المس يقال أنه بال على رأس جنني حين كان في العاشرة من عمره (عيسى) صديق طفولتي كنا نلعب معاً، ونأكل الخبز سوياً، وحين تشتد حرارة الشمس نستريح بجسدينا في بركة صغيرة تدار مياهها في أفلاج متعرجة لتسقي أشجار الموز. كنا نتحدث عن أحلامنا بشهوة، وكنت لا أمل ثورته عن مشاكساته الطفولية. (عيسى) لم يكن خشناً معي كان دائماً يمد يده برفق ليمنشني من البركة. ذلك اليوم لم يأت (عيسى) ليصطحبني إلى سدرة النبق كما دأبنا ظللت انتظره إلى أن غلبني النعاس فاستلقيت على سريري، حدثت في المروحة المعلقة في السقف ففوت لأصحو على زعيق مرتفع في الخارج تملكني رعب هائل لأنني كنت قد حملت أن عيسى غرق في البركة بطلقت من النافذة لأجد الناس ملقعة حول منزل (عيسى) خرجت، استرعى انتباهي تلك الهمهمات التي انطلقت حارة من الحناجر السمراء لكنني انتهيت فجأة لحرارة الأرض التي بدأت تلسع أسفل قدمي لقد نسيت انتمال جذاتي، وأنا أركض بفستان قصير إلى الركبة وضيفرتي الفاحشة تنط لتلصع ظهري. شاهدت (عيسى) مدداً على فراش أبيض، ورأسه واقد في حجر أمه (ربه) والناس تردد بجزع:

... لاجول ولاقوة إلا بالله... ذهب الصبي من بين أيدينا...

وقفت ضائعة في زحمة الهمهمات الطائشة خطر ببالي أن أصغعه ليستغيق ونذهب سوياً لنفصل أرواحنا من هذا القفوف وننتهال أحاديثنا المفعمة بالفرح والبهجة لأزاحني الشيخ (عبد الله) عن طريقه وجئي على ركبتيه ليتفحص جسد (عيسى)

\* قاصة من سلطنة عمان

خطر ببالي نفس الخاطر أن أصغعه بعنف لأنهي هذه المهزلة لكنني سرعان ما تراجعته لفت انتباهي قميصه العفني الذي أحبه وعلى ياقته تكورت بقع الزيت والبصاق..

لا أدري لماذا خطر ببالي أن أضمح القميص إلى صدري بعنف تحت بطانيتي، وأنشج بالباكاء....

(عيسى) متحمر كالقطيرة في فرائشه لم يعد يأتي ككل صباح ليصطحبني إلى المدرسة كعادته قرعت بابيه العديد من المرات وأخبرتني (ريه) أنه لن يذهب اليوم أيضا إلى المدرسة.. فتيات الحارة يشتمن بي لأنني الوحيدة التي كانت تصاحب صبياء.. أخبرنني أن الله عاقبني فأخذته الجنيات مني.. هكذا يعلن على حائط غيابيه الطويل وعجزني الذي ينضج من حيلتي الهشة... خطر ببالي أن أهرب من الحارة... خطر ببالي أن أقتل (عيسى) في الذائرة.....

اليوم انتهيت له وهو يعبرني ليحرض في ثورة أو بكاء هذا (عيسى) جاء ليمشط أرجوحة قديمة علقناها على شجرة النبق. كان يدفعني بقوة في الهواء وهو يضمك أخبرني بأن أغضض عيني وكلما ارتفعت ولاست سقف السماء أسرق نجمة وأدسها في فمي قال إن لها مذاقا يشبه طعم القبلات... وكان لي دمية صغيرة اتفلقنا على أن نتبناها معا ونصبح أبأ وأما صالحين لكنه خذلني ترك الصغيرة في حضني وحيدة لذا لم تعد أطرافها تنمو كبقية الأطفال وفي البركة الصغيرة أخبرني (عيسى) أنني حورية بحر، وهو الفارس الذي سيلق جسدني جيدا لأتناسب مع اليابسة... وها أنا ذا حورية ملققة على تعاويد تستغفر لذنبه...

وهذا جسدني نسي طعم الملح....

هاقد كبرت يا عيسى وأنت لا تزال صغيرا تحت سدرية النبق، وربما لا تزال متمددا بجسدك في البركة وفي خزانة قديمة في العلوية كنتم قميصك العفني الذي أحب بقرب دمية انتفخ لبطوها من يثام ما قبلتها بين يدي.. ها أنا أمد على بيتك كل يوم محملة بفتر جامعي ومجموعة روايات شقية تمتد لى أن أتبادلها معك لكلك لا تزال هناك تهذر ببطلانك البريئة التي لم أعد أستطيعها وربما.... لم أعد أستطيعك.

(عيسى) منهمر علي ببلاطه كالجوع، وعيناه تتساق جسدني الذي انفلت من شرفته بسرعة، انفر من تلصصه المزعج، اتابع سيرتي لكنه ظل يعبت بسرة جنوني ليدغدغ (عيسى) الصغير النائم تحت أطرافني وأنا تتناهي خفية أن يستيقظ (عيسى) على خارطتي التي لن تمتعه وطننا معافي.. أردت أن أفر صوب جهات لا يعرّفها لكنه ظل كالشبح يعاند خطواتي دون أن أجد لغة مناسبة أنفاسها بها معه فتمتة شرخ كبير بيننا، ومساحة شاحبة

لم يشذبها الوقت بعد. التفتت صوب عينيه مباشرة لأرسل شرفة متورطة بالخوف من شيء بدأ يرتجف في أحشائي.

- (عيسى) الفرح الذي أهديتني إياه فقد طعمه، ورائحته منذ أن أقمت بيتك وبينني فجوة تتسع لاختناق... (عيسى) أبقى هناك بذاكرة بدائية، فليس ثمة ما يبهج، وحدك من احتفظ ببراءته نظيفة حين يخباها على رأس جني، وحدك من أصبح يمرق أمامنا بمع ضفدة مكشوفة، وبردو منظمه قلما تتصالح مع حاراتنا التي لا تزال بحاجة لمزيد من التشجيع لتبسم بسفرة في وجه الغرياء... هالأت يا (عيسى) تذكري لفرعك وحزتك الكبير حين تقذفني بالخصوة والبهاء من نوافذ أغلقها جيدا خوف البرد، والعري....

يبدو أنه لم يستوعبني جيدا.. يقترب مني ليفسح لعينيه مجالا لتتجول في جسدي، يتلغم بكلمات لاتبدو منسجمة:

- لنذهب صوب اللعبة... الحرارة مرتفعة... سنأكل حتى التخمعة ..

يمر يده المعروفة برفق فوق يدي ليصطاد أصابعي لكنني سرعان ما انتقلته من بحة صانحة:

- أبها المجنون....

يحمل في بظفرة حادة، شعرت بها تحرق رتائبي، وتفتن أنسائي مع الموجودات تتناهي الحيرة من مزاجه الشقي، وأشعر بالخوف من لهائه ظلي. أبلل رجلي بالأدعية، عل الله يصرفه عني، وعمون الشارع ترقبنا يتحفز بولج شهوة الفضول، ومن بعيد يصبح بي رجل عجوز

- يا بنتي.. إذا أخذ الله ما أعطى أسقط ما أوجب ...

ثم يسير متسقا مع طراوة الهواء دون أن يضيف المزيد، و(عيسى) يطفح على جلد ذاكرتي لينبش وجهي القديم فلا يزال مرحا كفاية لكي أمشاه وأحشى همجته الطارئة... يقترب مني أكثر أشعر بجسده يلتصق بي وهو يسرف بتمنائه المتدلقة من سقف وجهه حتى ارتعدت أوصالي.. وأنا لا أفهم شيئا من كلامه الذي يشبه الرقي:

.. في البركة ننام جنية جميلة... ستلعب بالدمى معها... ثم سأبذل جسدك بالأماء... تذكرون؟؟

شعرت به يشدني صوب مدن لا أعرفها لذا تراجعته خطوة إلى الوراء، والشارع يعطيني عيبيه عنا لأن الله إذا أخذ ما أعطى أسقط ما أوجب...

إنه قريب جدا مني، أنفاسه كعيق البخور، وصوته يخرج من كهف بعيد

كالتعاونيد... يا إلهي لقد استفاق عيسى الصغير بداخلي

# تشار روبرتا

## غالية قباني\*

دي اتش لورنس وإي ام فوستر. وهذا ما يفعله الآن هو، يهرب  
مظلم باتجاه المكان المفتوح على الشمس والاصوات العالية،  
والنفوس غير المقيدة بما يجب او لا يجب ان يفعله المرء طوال  
اليوم.

توصل الى قنائة الاستقرار في المكان عندما بدأت تتراكم  
متابعته لتحركات المسافرين الذين قدموا معه في نفس الرحلة  
ونزلوا في الفندق نفسه. رجال ونساء واحوا يلهمونه القصص  
والشخصيات.

لم يحتج الامر الى اكثر من ابتعاد عن جنوب غرب لندن، حيث  
يسكن، كي يسترجع بعضا من طاقة مخيلته ككاتب. فهناك لا  
شيء من حوله بات يلهمه شيئا، علاقته بزوجه انتهت قبل  
ثلاث سنوات بان ترك لها وللوالدين البيت. ولم يكن يريد بعد  
الانفصال سوى الحصول على شقة مضيئة وغرفة مكتب تطل  
على شارع هادئ «غرفة خاصة بي» كما كانت تردد فرجينيا  
وولف في سياق حديثها عن المرأة والكتابة. ألا نحتاج كلنا  
لغرفة تحضن وحدتنا وخيالنا. لماذا فرقت وولف اذن بين  
الرجال والنساء!.

وجد الشقة في مكان معقول في حي تشيم قرب ساتن، الحي  
الذي اعتاد أن يعيش فيه مع أسرته الصغيرة. لم تكن الشقة  
بمستوى طمعه، مضيئة لكنها لا تطل على منظر جميل، بل على  
شارع جانبي هادئ وهذا ما يمنحها ميزة، ثم انها معقولة  
بحدود دخله وايضا بمستوى ارتفاع ايجار الشقق في لندن.  
ويكتفي أنه وجد المكان الخاص البعيد عن مشاحنات يومية مع  
الزوجة ومع الابن الاصغر الذي لا تكف امه عن الدفاع عنه  
كلما حاول ان يتدخل في مسار حياته المرتبك. ترك المدرسة  
وتنقل في اكثر من عمل ودخل في مشاكل عديدة مع زملائه  
كانت تنتهي بشجار وتضارب بالأيدي. «جيل من دون آباء».  
يردها باستياء كلما فكر في مشكلات من هم في سن ابنه.  
هكذا اراد المجتمع للجيل الجديد ان يعيش. لقد قتل الأب فعليا  
وليس رمزيا عندما ثار الشباب على السلطة الابوية في  
الستينيات. والان يؤنب المجتمع بمؤسساته الاهل لانهم لم  
يردوا اولادهم جيذا!

لم يتخيل الكاتب ادوارد ستيفنسون ان يكون هذا المكان،  
بحيرة غاردا، هو المكان المثالي لحل مشكلة العقم في خياله  
وتوقف نهمنه عن الابداع، وتخلصه من حالة انسداد في  
الموهبة عانى منها لأكثر من سنة.

السكن هنا على حواف البحيرة هي البيئة المنشودة لخصوصية  
الابداع، بالنسبة له: اشجار الحمضيات تتدلى بهاء كدمغة  
تعطيا لهوية المكان، ماء البحيرة تحضنه الجبال من اكثر من  
جهة، ازرق صاف يصلح للتأمل، أما المقاهي المواجهة  
للبحيرة او المطلة عليها من السفوح المجاورة، فليس من مكان  
أحلى للقراءة او الكتابة مع فنجان قهوة اسبريسو، او فنجان  
شاي بالليمون. ثم هناك العنصر المهم الذي لا يجب ان  
يتجاهله، اي البشر الذين يتوافدون من اوروبا لتحديد، حاملين  
معهم قصصهم التي تصلح مصدر إلهام للكاتب.

توصل الى هذه النتيجة بعد بضعة ايام فقط من وصوله مع  
شركة سياحية متخصصة في سياحة الجبال والبحيرات،  
الشركة التي عثر عليها عندما كان يبحث في الموقع الالكتروني  
(لاست ميفيت دوت كوم). وكان العرض «اسبوعان الى بحيرة  
غاردا شمال ايطاليا بثلاثمائة جنيه استرليني». جاء العرض  
المغري مع وجبتي فطور وعشاء في فندق اربع نجوم.  
لم يكن ينتظر اكثر من ذلك العرض الاستثنائي المتأخر، اغراء  
للهرب من لندن، وهو الذي يحمل لايطاليا صدى عذبا في  
ذاكرته الادبية. ايطاليا المكان الذي حج اليه تاريخيا عدد من  
الكتاب والشعراء البريطانيين والمهتمين ايضا بالآداب  
والفنون، هربا من تجمد مناخ بلادهم في الشتاء. ليس المناخ  
فقط فالمبدعون كانوا يهربون اساسا من رتابة العيش  
المقيدة بتقاليد خانقة، تعود الى العصرين الفيكتوري  
والالبرتي في القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين.  
يقيمون في منطقة وسطى بين بلادهم الاصلية واوروبا،  
ويظلون رغم ذلك في حضن الحياة المدنية والثقافة الحارة  
بخيالها وعطائنها، في المتاحف والآثار ومخطوطات الكتب  
العتيقة. هذا ما فعله شعراء مثل، لورد بايرون، كيتس، وشيلي.  
ولن ينسى وهو يستعيد الاسماء الادبية، كتاب الرواية امثال

\* كاتبة من سوريا تقيم في لندن



هرب من كل ذلك الى شقته الصغيرة موهبا نفسه انه سيتفرغ للكتابة تماما. فكر انه سيكتب عن تلك المشكلة تحديدا، «غياب الاب عن حياة الابناء»، اما لأنهم ولدوا خارج الزواج فلم يعيشوا حياة سوية مع الاب، النماذج الذكوري الذي لا بد منه كي تتوازن حياتهم مع النماذج الانثوي، او بسبب ارتفاع معدل حالات الطلاق. كتب قصتين مستوحيا تلك الفكرة التي نفدت سريعا. ثم تناول العلاقات الزوجية التي تكون عنصر خلق لأي ابداع وتقود الى الموت احيانا، وان بالمعنى الرمزي للكلمة. وانتهت الثيمتان التي انطلق منهما الى نشر مجموعة قصصية رابعة لاقت استحسانا عند البعض وثناء اقل عند البعض الآخر من النقاد. صدرت المجموعة منذ قرابة السنة ونصف السنة، ولم يكتب شيئا من حينها. كأن آخر احجار الخيال قد قدح ولم يعد من شيء يستغزه لإبداع قصة. افتعل الحكمة مرات ثم توقف في منتصف الطريق او في مستهله، غير قادر هو على الاستمرار في نصه، مع كل محاولاته العودة الى الكتب التي تشكل دليلا الى عالم الكتابة السردية، والتي تصدر عادة لمساعدة الهواة في عالم الكتابة. عاد أيضا الى قصص وروايات يعتبرها رائدة في هذا المجال عليها تشبه خياله، لكن من دون اية فائدة! وما هو بعد ايام قليلة من وجوده في بحيرة غاردا شمال إيطاليا، يجد نفسه قد دون مجموعة افكار لكتابة قصصية. لو عاش هنا لعدة سنوات فستكون فرصة كي يكتب عن الأوروبيين الذين اتحدوا سياسيا واقتصاديا، ولكنهم سيبقون مختلفين ثقافيا واجتماعيا

الا انه في الوقت الحالي ومنذ ان وصل الى بلدة ليمونه واستلم البرنامج المقترح للحالات الداخلية، يهجم بكتابة «قصص حب». اوحى له بذلك وجود رحلة الى مدينة فيرونا، المكان الذي وقعت فيها تفاصيل مسرحية شكسبير «روميو وجولييت». وتبلورت فكرة القصص بعد زيارة منزل جولييت «المفترض»، ووقوفه تحت شرفتها يتفرج على الصبايا السانحات يطلن من فوق، متخيلات بين الحشد في الاسفل، عاشق أبله سيقفل نفسه من أجل واحدة منهم!

وجد الثيمة الاساسية لمشروعه القادم، سيكتب عن العلاقات العاطفية التي تبدأ باندهاع وحساسة، ثم تقتر في منتصف لطريق لأنها في الاساس تنطلق من الوهم، من وعد متخيل يرتديه المحب، بغواية من الحبيب او بسبب خداع النفس. سيجد هنا حول بحيرة غاردا وما حولها من مناطق، مثل فينيسيا

وفيرونا الشخصيات الموحية، فمع كل اثنين يصلان للسباحة حول هذه البحيرة الشاسعة الاكبر في شمال اوروبا، هناك قصة حب جلباها معها. هذا ما يلاحظه في الفندق، وفي المطعم تحديدا، حيث يلتقي بقية النزلاء صباها ومساء، المائدة المواجهة له في المطعم مثلا، تجلس إليها امرأة ترافق رجلا في اوائل اربعينياته وتصغره بحدود خمس سنوات. يحمر وجه المرأة كلما همس لها رفيقها بضجع كلمات. لا يسمع هو من طاولته شيئا، لكنه يخمن انه غزل يبعث به الرجل الاربعيني لرفيقة الرحلة. والا فما يجذب المرأة الجميلة الى هذا الرجل غير الوسم الذي يبدو من طريقة لباسه انه يعمل في المهنة اليهودية، لا رجلا موظفا يذهب الى مكتبه يوميا بدلة وربطة عنق، كما هم الموظفون في بريطانيا. استنتج ذلك من الجيوب القبيح الذي يرتديه الرجل - رغم ان الطقس نهارا دافئ- وايضا من غياب التناسق في الالوان بين القطع الثلاث التي يرتديها، القميص والبنتلون والكنتزة، واحيانا الجاكيت. ثم حركات جسده التي تشي بكونه يعمل حقا في واحدة من المهن اليدوية: تركيب سخانات الماء او تمديد انابيب التدفئة، او ربما يكون مقاول بناء متوسط الحال. ارتاح للوصف الاخير، خاصة وان الرجل كان فارح الطول، يتمتع بيدين وساقين طوالا. بهذا الشكل ثبتت اولى المواصفات لبطل قصته. وقد خال المرأة الجميلة في الايام الاولى زوجته، (افترض ان اسمها ميري)، ثم توصل الى قرار يعيل الى نفي هذه العلاقة، بسبب انها تحتفظ برد فعل غريب مستمر: احمرار الوجه. لا بد انها صديقتها، لا يمكن للزوجة ان تظل ذات حواس مرفهة الى هذا الحد، وان تتأثر بكل مفردة او جملة يهمس بها الزوج. لكن وفي الوقت نفسه، لا يبدو على رفيقها انه رجل عازب. شيء ما يقول له ان بطل قصته متزوج ولديه اطفال ايضا. خمن ذلك ايضا من حركة جسده التي لا تمتنع بالسلاسة، كأن الزوجة الغائبة والاطفال البعيدين اربطة تقيّد حركته طوال الوقت.

بدأ ستيفنسون يشعر بعمته وجوده ككاتب في هذا المكان يتقصر بعض المعلومات من روبرتا، المرأة التي تدبر المكان مع شقيقها، والدتهما التي تحضر بصورة اقل منهما الى الفندق، مبتسمة دوما، بطيبة بعد مها لوقبلها كما لو انها أمه التي توفيت قبل ست سنوات. فندق بإدارة عائلية، وهذا ما يحتاجه تماما «رائحة العائلة في المكان». في هذه البقعة

الفردوسية، لا شيء يثير الأعصاب ويقلب المزاج. بل على العكس، الصفات المحمودة أكثر مما تمنى: اللطافة، بهاء المنظر الذي يطل عليه الفندق من كثف الجبل إلى حيث البلدة اللذيذة التي تندرج نزولاً إلى البحيرة، المحلات الصغيرة المحشورة في الحواري، البيوت المبنية كما لو أنها مستوحاة من حكايات الخيال، درج عتيق وشبابيك بساتر خشبي أخضر اللون، وأصص الزرع بزهورها الحمراء المبهجة تستريح فوق الدرجات وحواف الشبابيك. فحاصل لا تقاوم تخري على البقاء هنا، إلى حيث هباً له القدر مكاناً اختاره لها بعناية.

يتحرك في بلدة (ليمونه) كما لو أنه في حلم، ويود لو يبقى هنا بقية العمر. حياة لا يتخللها الملل، واحتمال عال لكتابة دائمة. وفكر أنه سيكتب عن سكان مدينته بصورة أغنى عن بعد، عندما سيصفو ذهنه وتضيء شاشة أفكاره. سيبقى هنا لو ارتبط بروبرت، وبذلك، يتوفر له مكان الإقامة. أما أمور مدينته فسيتدبرها بما ينشره من وقت لآخر في الصحافة البريطانية.

«الارتباط بروبرت ليس فكرة سيئة؛ لم لا؟ ألا ترسل له هذه المرأة العازبة نظرات يفهم منها الإعجاب ومحاولات التقرب؟ تسأل عن قصصه وتبدي رغبتها الحارة في قراءتها، مستعرضة في حوراها معه مخزونها المعقول من اللغة الإنجليزية، بينما يحاول هو أن يبدو إيطالي الهوى بترديده مفردات التقطها خلال احتكاكه بأهل المنطقة. فردد «سي. سي» كلما بادته الحديث، موافقاً إياها على تعليقاتها. روبرتا الممتوثة ذات العينين البنيتين والشعر الأسود الذي تركه مسترسلاً بتموجاته مائلاً على كتفها الأيمن. تكوينها الجسدي يشبه بطلات أفلام إيطالية شاهدن في السينما وانجذب لهن بحرارة أرواحهن.

«هل يمكن لروبرت أن تحبه وأن تقبل به؟»

أيضاً لم لا؟ صحيح أنه في أوائل الخمسينيات من عمره، لكنها أيضاً ليست صغيرة، ربما على عتبة الأربعين تقريباً، أو في أواخر الثلاثينيات من عمرها. ثم أنها غير متزوجة حتى الآن. هي لم تخبره شيئاً عن حياتها، لكنها لا تبدو منفصلة عن زوج، قد تكون خطبت ولم تتزوج. النساء العازبات ممن لم يعشن علاقة زواج لهن وهج خاص. حركتهن خفيفة البنات اللواتي لم يغادرن بيوت أسرهن، حركة غير مثقلة بعبء عشرة مستمرة في الزمن مع رجل محدد. يستطيع أن يؤكد لنفسه أنها مرت بتجربة

مؤلمة، وربما أكثر من واحدة، لكنها لم تتزوج، بقيت في مكانها، في البيت الذي يلحم هو أن يشاركها العيش فيه مع أمها، شرط أن تكون هناك غرفة بنافذة تطل على واحدة من الحارات المتدججة وجانب من منظر البحيرة اطلالة تصلح كمسقط ضوء ومنظر مريح للعين، وموقع يلهم حماسه للكتابة.

هل ستمنع عليه روبرتا؟ ضحكها وحركة جسدها تدوران أحياناً هستيريتين مع محاولتها التحكم بهما، شيء مما يصدر عن امرأة تريد الزواج، أو تنتظر الحب الذي منته طوال حياتها، فلم لا يكون هو الفارس المنقذ؟

الساعة السابعة مساءً في هذا اليوم شبه الصيفي، والضوء النهارى لا يزال في الأفق، شاحباً ينجلي ببطء. بدأت أعماقه تمور بالرغبة في الكتابة، شعور حرضت عليه أصوات حركة النزلاء الذين بدأوا يتوافدون إلى المكان مارين عبر البار إلى المطعم الصغير وقد وضعت على موائده أرقام الغرف بشكل ثابت، بحيث يجلس النزلاء في المكان ذاته يومياً. طاولته هو وضعت ملاصقة للجدار، يجلس ويسند ظهره إليه، ويبدأ بمقابلة المكان من حوله. إلى اليسار طاولتان أخريان، مستطيلتان تتسع كل منهما لثمانية أشخاص أنها المجموعة التي جاءت من (كورنويل جنوب غرب إنجلترا) لتمارس هواية المشي وتسلك الجبال المحيطة المتاخمة للتضاريس المنسوية والسويسرية. ضجيج المجموعة المنقسمة على مائدتين يضيف بهجة صوتية على المكان، فيعجب من انطلاق الشعب الإنجليزي خارج بلاده مثل عصافير حبسية؛ هل للمكان قوانينه اللامرئية، الموروثة من سلوك الأسلاف أو من طبيعة مناخه وتضاريسه؟ ينطلق الإنجليزي في البلدان الغربية، كمجموعات، بكل المرح والعفوية، ويبقون على تحفظهم، نسبياً، عندما يواجهون الآخر كأفراد. وهذا ما يحدث في علاقته مع الزوجين الجالسين على طاولة قربه في المطعم. المرأة يتبسم له بتحفظ، والرجل يومئ برأسه إيماءة جنتلمان يخشى أن يقرب منه أحد من الغرباء. كلاهما في منتصف الخمسينيات من عمرهما وعلاقتهما لا تبدو على ما يرام. يميلان إلى الصمت غالباً، وإن ناقشا يكتمانان انفعالاتهما كي لا تتسرب إلى من حولهما. قدر أنهما زوجان يمران بأزمة عاطفية، وجاء إلى هنا طلباً لرحلتها. ربما أن واحداً من الأبناء، يعيش في أستراليا مثلاً، قرر أن يهديهما التذكيرتين، محاولة منه للتقريب بينهما. إلا أنهما وبعد أسبوع على

وجودهما في المنتجع، لا يزالان محققين، يتحدثان إلى بعضهما بتهذيب لكن من غير عاطفة ظاهرة. ما الذي جرى للعلاقة كي تصل إلى هذا المستوى؟ هل هي أزمة منتصف العمر يمران بها؟ هل تقاعدا عن العمل فأتسع الفراغ وكشف عن ندرة ما يجمعهما في الواقع؟ ربما ان الزوج يمر بأزمة عاطفية، أحب امرأة تصفده على سبيل المثال.

ود لو يناقش الأمر مع الاثنين كوسيط، فقد أثارا شغفته وليس فقط فضوله ككاتب. يبدوان زوجين بخلفية مهنية جيدة، ربما هو محام وهي موظفة في أحد البنوك. التحفظ الذي يتحركان به والرصانة التي يتعاملان بها مع من حولهما، يشيان بذلك. كانت بلدة (ليمونه) تستعد لليلة الألعاب النارية التي ستطلق قرب ساحل البحيرة. أخبرته روبرتا بذلك، وشرحت له بقبا ان الغنادق كلها تساهم في تمويل هذه الألعاب من أجل تسليّة السياح. تسلا عدد من النزلاء إلى كورنيش البحيرة ليفترضوا المقاهي والأرصفة بانتظار اللحظات المضيئة. وقرر عدد آخر منهم كان هو بينهم، ان يجلسوا إلى شرفة الفندق التي هي امتداد للبار، ليشهدوا النيران المفرحة من العلو. انفجرت أساريه وشعر بالارتياح عندما لاحظ ان ابطال قصتيه بقوا في المكان ليوفروا له فرص متابعتهم في شتى المواقف.

بدأت الطلقة الأولى للألعاب النارية، علا ضجيج المتفرجين وراح صدها ينتقل في الهواء قادما من شتى الأمكنة. مختلطا بالأنوار الساطعة الملونة التي تغترش افق السماء. تابع صدى البهجة على وجوه ابطاله، فلاحظ ان مهري تقف بتشنج قرب صاحبها الذي يعمل في البناء، تضع جاكيتا على كتفيها من دون ان ترتديه، وعندما حاول ان يضمها إليه قليلا، ابعدت جسمها عنه. لا بد انها تخصمه. ربما انه يرفض تطليق زوجته وإعلان علاقتهم على الملأ! مسحت عينها الشرقة بقفا عن الزوجين الآخرين. اختفيا. شرد بذهنه إلى احتمال ان يتخلص الزوج من زوجته منتهزا فرصة الضجيج العالي للمفرقات. ربما قتلها وعاد بسرعة إلى المكان ليثبت انه كان مع الآخرين.

انزعج من هذا الخاطر لانه لم يرد ان يحول التفاصيل باتجاه القصة البوليسية متأثرا بكتابات أغاثا كريستي. ومع ذلك ظل قلقا لغياب الزوجين. صعد إلى الطابق الثاني إلى حيث اعتاد ان يشاهد قادمين من الجهة المعاكسة للممر الذي تقع فيه غرفته. راح يتمشى بعصبية في الممر عله يسمع صوت

استغاثة، أو شجار يدل على رقم الغرفة. الا ان ضجيج الألعاب النارية كان أقوى من أي صوت لحظتها. وعندما صمت الاستعراض الذي قدر انه استمر لنصف ساعة، راح يتنصت ليضع دقائق عله يلتقط صوتا ما، إلى ان فاجأه صوت باب احد الغرف يفتح، ليخرج منه الزوجان، مبتسمين، فارتبك لضبطهما اياه في الممر. قال بصوت لم يغط تماما على ارتباك. «لقد فاتكم المنظر الجميل للألعاب النارية». ردت المرأة «المشهد من شرفة حجرتنا كان أوضح وأجمل». ثم نظرت باتجاه زوجها «أليس كذلك يا جورج؟» هز الرجل رأسه بشدة قائلا «تماما يا عزيزتي».

«حقا» اوه ما اغبانني..غرفتك تطل على البحيرة». وشعر انه مدين لهما باعتذار. وفي البار حيث اجتمع النزلاء بعد ان ابتعدوا عن جدار الشرفة حيث الجو يميل إلى البرودة، قرر ان يهدي الزوجين شرابا على حسابه. لكنهما اجاباه بتهذيب شديد انهما لا يشريان أي شيء بعد العاشرة مساء وإنهما سيجلسان قليلا لحين شعورهما بالنعاس. «ولا شاي حتى؟». «لا شيء». ردا بصوت واحد بدا انهما اعتادا عليه طوال سني حياتهما المشتركة، فقد انهما متورطان بمشاكل لها علاقة بالمثانة ولا يرغبان بازعاجات الصحو الليلي المتكرر «سمة» طريفة يمكن ان تضاف إلى الشخصيتين في القصة، فالمتزوجون لفترة طويلة يشابهون حتى في المتاعب الصحية».

غير ان فشله مع ابطال قصصه لم يثنه عن الطلب إلى روبرتا وقد اعملها في اليومين الاخيرين، بأن يدعوها إلى سهرة في ناد قريب. ترددت قليلا، الا أنه استطاع ان يلتقط بذنبات الموافقة بين لكرام ما بدأ تمنعا. تحجبت بانها يجب ان تصحو مبكرا لتدوم في الفندق. ثم قالت انها ستحاول ان تسأل امها ان يغطي غيابها. بعد قليل، اتته تقول انها تفضل تأجيل السهرة إلى ليلة الغد «على الأقل سأكون مستعدة»، وأشارت إلى جسمها في حركة عفوية وبخولة شعر معها برغبة لأن يحضنها. تبقت ثلاثة ايام من الإقامة هنا ايها الكاتب النص عليك ان تفتاتها وتحسم امرك معها. وان كانت هي ستهين نفسها مقدما، فماذا سيفعل هو الذي جاء إلى الرحلة بملاسل تتلام مع روح السفر النهاري، فهو ليس من هواة السهرات الليلية الخارجية. قرر ان يشتري في الصباح السترة المخملية سلبية اللون التي افقت انتباهه في أحد المحلات القريبة قبل

أيام، وتردد في شرائها بسبب ارتفاع ثمنها. سيورتديها فوق كنزة صوفية خفيفة سوداء وينطلون اسود مضلي ايضا. ملابس ثلاثم برودة الليل، وربما استطاع باطلالته تلك ان يغوي روبرتا المتمنعة قليلا. نظر الى هيئته في المرأة فوجد نفسه مقبولا شعر كستنائي يخف قليلا على الجانبين، وعينان يتراوح لونهما ما بين الأزرق والأخضر، غير واسعتين انما حلوتان كما كانت تقول له زوجته في بداية علاقتهما. سباحول ان يكشف عن عينييه بوضع النظارة جانبا قدر المستطاع اثناء اللقاء، مساء الغد. الخلاصة، انه يملك جسدا لا يتسم بالكوارث، لا صلح ولا كتل دهنية متدلية في الجسد المتوسط الطول، الممتلئ قليلا.

الا ان روبرتا التي بدت فائتة في المساء التالي بنوبها السكري اللون الذي يغلب على الجزء العلوي منه قماش الدانتيل، حتى بدت كمروسة جاهزة لعرض الزواج، فاجأته بضحكة ساخرة قصيرة ردا على اقتراحه ان يقترن بها ويبقى معها في بلدتها. لم يرض غرورها ولهبه بالمكان وسكانه، رغم انها كانت تتباهى دوما بين النزلء بجمال وتميز بلدتها. «ولماذا لا نعيش في لندن؟» قالت ونبرة الخذلان تفوح من كلامها. وجد نفسه محشورا في العرض بين منطقتين جغرافيتين. وعندما تصور نفسه يعيش في لندن مع روبرتا انقبض قلبه، وشعر بوجهه ساخنا، لكنه ارتاح لفكرة ان الانوار الهازئة في النابت كلوب تغطي عليه. «ولماذا لا نعيش هنا روبرتا. هنا الجنة؟» «أه جنة يا صديقي؟» ثم رفعت كأس النبيذ الأبيض البارد الى شفتيها محتمة بمفعوله، وأحس ان صوتها مجلب باليكاء المحبوس. «أنت هنا في بداية الصيف، بهجة المكان لا تستمر أكثر من خمسة شهور على أبعد تقدير، بعد ذلك يموت المكان. تموت ليمونه وبقيّة بلدات البحيرة، ويختفي البشر. يتبقى اهل المكان فقط نحن، لنواجه الشتاء والوحشة». ثم ادارت وجهها ناحية الطاولات الأخرى فشعر انها تريد ان تستنجد بشهود غائبين

«لندن موحشة معظم الوقت ايضا والمسافات بين مناطقتها بعيدة، وكذلك البشر». ثم تدعى يكمل وردت بحدة «لندن المسارح وأخر عروض السينما واصدارت الكتب المقاهي والبارات المزمحة. هل رأيت شبابا من المنطقة يعيشون هنا؟» فاجأه السؤال لكنها لم تنتظر رده. «كلهم هجروا البحيرة للعمل في ميلانو وروما وفيرونا وفينيسيا، ولندن، في المدن الكبيرة». صمعت قليلا فمأل الفراغ بأن تقيم «نعم. لاحظت ذلك. لكن

أليس كل الشباب يلحقون للغامرة هذه الأيام. هذا يحدث حتى في لندن. شبابنا الآن في دبي وأميركا وآسيا». غير ان روبرتا كانت لا تزال تحتفظ بحماس تعليقها على دعوته فاستأنفت «هذا المكان كئيب حتى في الصيف، الا لاحظ ان غالبية السياح من متوسطي الاعمار ومن المتقاعدین؟» «لأنهم ينشدون الهدوء والاسترخاء. هذا ما شدي انا الى هذا المكان في الاساس يا روبرتا؟»

بدأت ملامح روبرتا تقسو بعد ردوده، وبعد ان فقدت رومانسية الليلة، ما عادت تأبه برفقتها أمامه. قالت له خاتمة قرارها «انا الآن في الثامنة والثلاثين وأريد ان اخرج الى مكان فسيح يضح بالحياة»

صدمته الارتباك التي أحدثها الجدل بينهما، فنسي العودة الى الموضوع الأصلي، اي محافظتها بالزواج، كأن مفعول العرض انتقى بتغير المكان المرشح للإقامة. ثم انتبه الى انه وقع أساسا في غرام المكان وليس في غرام روبرتا، لا بل شعر انه ما عاد يطبقها بعد تلك الليلة. وفي اليومين التاليين حاول ان يتجنب الحديث معها، مصدوما من تلك النهاية التي لم يتخيلها أبدا. توقع ان ترفضه لأسباب لها علاقة بالعمر، او بالمظهر، لكن ان تربط الامر بالانتقال معه الى لندن وتحقير البحيرة الساحرة!

عندما كان ينهي حساب غرفته صباح يوم المغادرة، تعاملوا كأى غريبين، موظفة ونزيل. لم تنظر في عينييه عندما ردت على وداعه «تشاو روبرتا». ود لو يعتذر لها لكنه ارتبك من الموقف، فحمل حقيبته ونزل الى حيث انتظار الحافلة التي ستقله وبقيّة المجموعة الى مطار فيرونا في طريق عودتهم الى مطار تشيزيك بلندن. وأمام مدخل الفندق اقترب من المرأة الشقراء ومن تحيله عامل بناء. كانت التي اقترض ان اسمها «ميري» لا تزال تبدو غاضبة من رفيقها، وعندما طلب منها هذا الأخير بمرود ان تساعد في حمل حقيبة الكتف التي تخصه، ردت بصوت لم تأبه ان يكون مسموعا «أنا سكرتيرتك فقط ولست زوجتك».

«ليست زوجة؟» وانفجرت اسارير الكاتب اودارد ستيفنسون للمرة الأولى منذ يومين. لقد نجح على الأقل في ان يخمن شيئا صحيحا حول علاقة ما. وهذا يعني ان ذهنه يعمل بشكل مقبول نسبيا، نهن كاتب قصصي مصاب بعقم المخيلة، زار بحيرة غاردا وعاد منها بضع افكار لقصص تصلح لمجموعته القادمة.

# فاكتة اللام

## حمود الشكيلي\*

( ٢ )

تفتنت مريم برسم السماء، لم تكن ثمة نجوم في الورقة، وزعت لونها فوق الجبل المتدلي من رأس الشجرة، بعد أن دس سفعها: حلق أحمد في كرية طويلة، ركض كثيرا، قلد صهيل فرس الشيع، أمسك بالحبل المتدلي من رأس الكرية الذي تخليه فرسا، أثار غبار النقع بقدميه الصغيرتين، تناثر صوت الصهيل أمام السياج المحيط ببית مريم، واصلت رسم الانتظار، سابت ظلها إلى أن خرج من البيت، وقفت وظلها في مكانها المعتاد، لم يتأخر فارس أحلامها، جاءها بفروسة الميته، امتطيا صهوة الفرس، ونسيت أن تحمل ظلها معها، استيقظ ماذا يصره في الانتظار، لم يكن ثمة ما تراه عيناه الجافتان، أقفر الحي إلا من ظلال بھوت الطين، أمسك صدره ببديه الصغيرتين، مشى باحثا عن شمس لم تفصل وجهها هذا الصباح، طلطقت أسنانه صوتا موسيقيا، قبل أكثر من عشر سنوات حاول تحريك آلة البيانو من غرفة أخيه الميت في إيطاليا، في تلك اللحظة لمعت يد والده في خده، قال لمريم: «طططقات أسناني في صباحات الطلوع، تذكرني بألة البيانو عند أخي المي...» وقبل أن يكمل جملته اختلعت دمة مريم مع لون الرسمة الضائعة.

( ٣ )

في الصورة التي رسمتها الحارة القديمة مدّ حبل سراب بين ظلي الجدارين المتقابلين، في تلك اللحظة صار كآرنب، ظل يقفز في حبل سرابه إلى أن اعتلت الظلال السطح، مودة جداريها المهتمين، واصل جسد مريم راحته، وحدة أحمد التي أحس بها مع ظل الجدارين كانت سببا لترك المكان، دخل ليطمنن، وجدها تلتحف شعرها الكثيف من أخصص القدمين إلى أصابع اليدين التي تجاوزت الرأس، القلب الرحيم الذي يتكرم في ثنايا جسده، كان عاطفيا أكثر من العاطفة، فقد شرب ماء زمزم الذي في فمه: قبل أن يتناثر كندى بارد على جسده، مسح دموعه بذاك الشعر المتكوم على تلك اللثة الهامدة، قبل أن تتكتم رسمة مريم: مات بطلا الفاكهة في وقة المزرعة، بعد أن التحفا القرب نظرا في وجه المرأة، أحسا بطعم الليمون والملح اللذين دسا في بطن الذرة التي أكلاها قبل سنوات .

خلف ذاك الجبل الصغير الذي يبدو كوشم في تلك الصحراء نامت عين الشمس عن قرية فريشت أرضها بين واديين مملوئين بماء الطفولة، بعد أن غسلت شعرها الأبيض طارت بطة من صخرة في جوف ضفة الوادي، في تلك اللحظة نزل ديك بلونين مختلفين من سدة توسطت بيتا صغيرا، باحثا عن حبيبته الميتة بين أشجار متوزعة في ساحة المنزل، رسم الظل شجرة النبق العملاقة على الحصى الصغير، أحست مريم بدفء ألوان الوحدة ترتسم في دفترها الخائمن بين يديها الصغيرتين، بدأت تفكر من مشروع رسمتها المعتادة، كانت تلون بالأصفر المائي، امتدت يدها لحصاة صغيرة، رمت بها الكرة الناعمة في أغصان الشجرة، حاولت جامدة إسقاطها، في كل مرة تسقط أثمار السدة، جمعت ما نفذه الحصى في كيس صغير، على عتبة باب أصفر، جلست تلوك ما جمعه الحصى في الكيس، خلف ذاك الباب الذي يشبه الشمس ومريم، كان أحمد يتسلق شجرة بذيام، وصل لفصن مملوء بالخير، في كيس جمع ما كان أصفر، أما الأخضر فذسه في فمه، نزل فرحا بما جمع، هروا إلى حيث مريم، أعطاهما ما كان ناضجا، أغمض عينيه وهو يدوس الأخضر بأسنانه في فمه، أهدته من كيسها ما جمعت من نبق، من هناك تحركا فرحين بما جمع كل منهما، قادها من أطراف أصابع يدها اليمنى إلى شجرة تين متوغلة بمرزعة تموج بفواكه الطفولة، من مزرعة والده أهداها عنقود عنب، وجوافة صفراء، بدأ جميلين أكثر من الأيام التسعة التي يحسان بها بعد دفن أبي جثة كانت، توغلا قرب أغصان الذرة، دخل واكتفت بالانتظار: إلى أن أهداها رأس ذرة صفراء كانت سببا في ترك المزرعة، في البيت دخلت مطبخا صغيرا يندس تحت درج السطح، من السطح طارت حمامة بيضاء: بعد أن سمعت صوت قبلة في يد مريم، حمرت رأس الذرة، رشته بماء وسكر، جلست في الجبل المتدلي من غصني الشجرة، بدأ يطير الحبل في الهواء، من على ظهر الحبل حلفت في الريح، أحست بنبضة التحليق في الجو البارد، أمرته أن يزيد من قوة دفع محركيه الصغيرين، اقترح أن يكون التحليق من الخلف، في تلك اللحظة دخلت أمها، ووجدتها ملقاة في سماء اللعبة التي رسمتها في كراستها .

\* قاص من سلطنة عمان .

# البتسامة سمية

## سليمان العمري\*

سفر

في زمن الحقائب المكتنزة بكل شيء وحده تسافر بلا حقيبة.. كل هذه الميئون ولا أهد يحقد فيك إلا الغربة.. كل هذا الضجيج ولا شيء يوقظ روحك النائمة.

قاعة المغادرين دنيا مصفرة لن تأتي على مقاس متشرد مثلك أبدا.. وما أنت بعد هذا العمر الهباء تكتفي من الغنيمة... بالذهاب!

دمك يسافر معك خاليا من السكر والأمنيات.. كم يلزمك من العمر لتدرك أنك من فصيلة الكائنات المنقرضة التي لا تجيد هضم النصائح المغلفة بطبقة من الشكولاتة.. لعله خال في التربية والتعليم الأساسي حيث كان على تلميذ صغير لم ينبت له ضرس الجنون بعد، أن يقوم منذ صياح الديك للمعلم الذي كاد (لولا الظم العائش) أن يكون رسولا.

الطفل الذي كنته في مدرسة عبدالرحمن بن عوف الإعدادية التي لم يصحبها دوار البحر رغم وقوعها قاب محاريتين أو أدنى منه، كان من الزبائن المفضلين لحصا المعلم الفليضة والمشحونة بحقد مربب فاضل تراهن بما تبقى من عمره أنه لن يصبح رسولا في يوم من الأيام (هذا إذا كان مازال على قيد الحياة). الطفل كان ينتظره مستقبل عظيم في السذاجة بدليل أنه كان يستجيب.. وبلا تحفظ.. لنصائح زملائه الأشقياء الذين ما يلبثون أن يتصللوا منها بمجرد مشاهدة العصا.. من سذاجاته المشهورة سؤاله البريء جدا لمربيه الفاضل: هل صحيح أنك غير مفتن يا أستاذ؟

ذلك زمن ولي إلى غير رجعة علمك كيف تفتح أذنك اليسرى لأية نصيحة مجانية، ثم ويسرعة الوميض تفتح اليمينى لختيخ للتصحية التمتع بالهواء الطلق.. والظبران في المطلق كقراشة ثمة صوت ناعم لا يابه كثيرا باللفة ولا بمخارج الحروف يطلب من المسافرين التأكد من حزم الأحلام والذكريات جيدا في الحقائب حتى لا يطوح بها في الفضاء مطب جوي! الرجل الطلحي يجر حقيقته بإيمان راسخ، وينظر إلى البهو الخارجي بصمت جميل يليق بوطن سيخفي بعد قليل وراء الغيوم الداكنة.. الكلب الذي يحملها في يده تشي بأنه ذاهب للدراسة.. تراهن وأنت تصدحه بنظراتك المستكشفة بأنه يعنى

\* قاص من سلطنة عُمان

الوطن في الروح بما يكفي لسنوات قادمة.. أنت شخصا تكفيك صورة سمية في المحطة وهي تبسم بغموض (وكأنها تعتذر عن خطأ ما) لتتأكد أن الوطن سيسافر معك أنى توجهت.. يجدر بك أن تنوه للسادة المسافرين الكرام (الذين لن يسمعو هذا التثويه بكل تأكيد) أن الصورة التقطت في زمن غابر، قبل أن تفقد سمية ابتسامتها بعصور.. أيام كانت تلك الابتسامة تضيء بوجهها الكهوف المعتمة داخلك قبل أن تلعب الأيام لعبتها المفضلة وتقلد بك في مطار حزين كهذا حيث لا باب أمامك لتقصده ولا نافذة وراءك لتلتفت إليها.

ثمة امرأة شقراء تحمل رضيعها في يدها كتميمة، وتبتسم للشرطي الذي يبدو مرتبكا وهو يقرأ تفاصيل الجمال الأوروبي في جواز السفر.. الابتسامة الصفراء لم تنجح في إخفاء الارتباك.. بالمناسبة، ابتسامة الشرطي لا يمكنها أن تضيء أبدا لأنها مصنوعة من مادة عازلة للكهرباء.. لاحظ أنك تطرح هذه الفكرة بينك وبينك بتجرد تام، ولا دخل لذلك بكونك لا تحب الشرطة أو تدوب في شرائطهم.

في نروية الصعود المحسوب بدقة نحو الضجربة امرأة أرمينية تصعد إلى المشهد بهدوء.. امرأة تكبرك فقط بخمس عشرة سنة.. أحسست دائما بأن سمية لا تحبها وإن لم تصرح بذلك، لكنها كانت تعترم صرامتها في تربية أولادها الذي كنت بكرهم.. وما أشقاك بهذه الميزة التي ما زلت تدفع ضريبةها حتى اللحظة.. الأم مدرسة إذا أعدها جدك بفعل قليل وجدتك بكلام كثير، وما كانت بعد هذا الإعداد لتجد صعوبة في أن تحب زوجا يكبرها بخمس عمرها.. تراهن الآن بما تبقى لك من دقائق معدودة في الوطن أن الوطن الآخر الذي في المحطة لم يكن يحبها لأنه كان يريد أخذ حصتها في تربيتك.

## اليوم همس وغدا شمس

..أبها الرازيوتي.. يبدو أنك بالغت في البهارات فضاعت الطبخة.. هل فعلت ما قلته لك بالضبط؟  
..نعم يا شيخ سعيد بالحرف.. لففت الحُصَيَاتِ الفس في منديل أبيض كانت أمي تستعمله لمسح دموعها بعد سقوط بغداد ودمسقتها تحت الوسادة.. قبل أن أفعل ذلك استحممت بصابونة لوكس جديدة عليها صورة منى زكي..

ودلقتُ على شدائده الزوم قارورة عطر كاملة. وتبخرت، ليس في الهواء يا شيخ سعيد بل أقصد أنني وضعت بخورا كما طلبت مني.. كررت هذه الطقوس لعدة شهر كامل لدرجة أنني أشعر أن الحصى دخل يافوخي.. وتصور بعد هذا كله يا شيخ سعيد، يا رازبوتي، سمية لم تبتسم حتى الآن.

أنا، قلاأمر ليس بيدي.. انه بيد الخالق.

الآن صرت تعرف الخالق أيضا المشعوذ اللعين.. لم تكن هذه لهجتك وأنت تلق في وجهي فائض اليقين، قابضا على المائة ريال بشدة لنلا تطرأها الريح : «ستبتسم.. لقد حسبت الأمر جيدا.. إنها النجوم يا صديقي» .

في الطريق إلى سعيد الرازبوتي.. كانت أم كلثوم تغبر الملل وهو في عز الظهيرة أن «هذه ليلى»، أما المرأة الجانية فيبدو أنها حدثت أنني على وشك الانعطاف إلى اليسار فتهتفت تحذري أن الأشياء أقرب مما تبدو في المرأة.. مؤكداً أن مرهون السهتان كان يدرك أن الطريق طويل ومع هذا لم يحاول قصمه ولو بكنكة عابرة.. كان صامتا كمن يقب في تلايف الدماغ عن كذبة يهر بها لزوجه الأحرر المنسي في خده.. حين توقفت السيارة أمام بيت الرازبوتي المتواضع الذي لا يتناسب مع الشهرة والهلمان اللذين زرعهما في مرهون أدركت أم كلثوم بحسها المرفه أن «سوف تلهو بنا الحياة وتسرك».

كانت تلك هي المرة الأولى التي أبقى فيها أبواب أذني مشرعة لتصبح مجانية دون أن أسمع لها بالخروج من الأخرى.. كان مرهون السهتان يتحدث بطلاقة بائع شعارات عن التفسيرات الميتافيزيقية لغياب ابتسامة سمية.. وكان لا بد من حكاية شخصية ليبدو الأمر أكثر إقناعا : في أيام عيد الأضحى.. هكذا قال.. أصابه مرض غامض.. أيام مبرحة في المعدة وصداق شديد في الرأس، وذو البدلات البيضاء المكوية بعناية فائقة مصرون أنه ليس بمرض.. أدرك والده أن الأمر بحاجة إلى عينتين تسترقان النظر إلى الماوراء، فكان أن عبر به الوادي إلى المعلم سعيد الرازبوتي الذي اتصل من فوره بالجبن على الخط الساخن فأخبروه أن جارهزم ذا الكرشي المستفخة نظر إلى مرهون بعين فريخة.. يا الهي.. أليكون الفرح مؤذيا لهذه الدرجة؟.. وعموما، فإن قنينة مياه غازية من الصنع المحلي متروعا بها بعض الآيات الكريمات كانت كفيلة بجعل مرهون السهتان يقفز من فراش المرض كحصان السباق..

مرهون بارع في إخفاء النصف المعتم من الصورة.. لم يخبرني أن الرازبوتي أعور.. يا الهي.. أنا لأهبط الذين ينظرون إلي بعين واحدة..

- هل ستخبرون عني الحكومة ؟

سؤال مباحث لسانج مثلي.. وحده مرهون السهتان يملك الإجابة.. كلا.. لن نخبر أحدا.. نحن نريدك للغد أيضا (عرفت فيما بعد أن أحدهم وشي به لدى الوالي فأخذ منه هذا الأخير تعهدا ألا يعود لهكذا.. شعودة !)

الريح تعبت بلحيته يميننا ويسارنا.. ابتسامته الصفراء الغامضة تشكل مع عينه اليتيمة صورة للأعور الدجال لمن أراد.. ولمن شاء فهو ولي من أولياء الله الصالحين، وخاصة حين يدمدم وهو يفرك الحصى بيديه بسورة الفلق.. غير أن ثقافته ليست دينية فقط.. فهو يردد أثناء اتصاله بالجن بعضاً من أبيات الغزل القديمة، علاوة على بعض الجمل الغامضة..

حين سألت عن اسم أبي تلعمت.. كان سؤالا خاليا من الذوق بالمرء.. ولولا خوفي من الجن الذي يحمله للكمته على وجهه.. ما دخل أمي بالموضوع ؟.. ثم أليس من المعيب على رجل محترم مثلي أن يبوح باسم أمه للغرباء هكذا وبكل بساطة !.. لكن السهتان تبرع بإخباره ليس باسم أمي بحسب بل باسم أم سمية أيضا.. وقبل أن أعترض كان سعيد الرازبوتي يفرك الحصى بيديه كالملدوغ وهو يردد : «اليوم همس، وغدا شمس».. ثم قال كمن اكتشف شيئا مهما

- ثمة شبح يسكن في الخطوة التي تفصل بين الأصيل والغروب هو الذي سرق ابتسامتها ودفنها تحت غافة كبيرة

### لحظة محزنة ،

حان الآن حسب توقيت ساعتي البهلولجية موعد الغطس في الحنين، وعلى القاطنين خارج اللحظة مراعاة فارق التوقيت.. من رماذ الناذرة تنجيس سمية كطائر أسطوري رغم شجاعة الجغرافيا وغموض الخرائط التي لا تدل على شيء.. أراها الآن، هناك، في جحر ما من البرق تغزل بابتسامتها السحرية أيامها القادمة.. لم تكن كلانا نعيد مسك الحبل من منتصفه (الأرجح أننا لم تكن نعيد مسك الحبل بالمرء) ومع هذا كنا نؤمن أن لا شيء يرغم الشمس أن تكون غير الشمس، وكانت هذه المسألة البديهية كافية لعصفورين سانجين لم يتسن لهما التنبيه للطلق التي تنتظرهما على مرسل تلة.

أجمل ما في الصور أنها تمنح أجمل لحظتنا.. نقبض على اللحظة ونحبسها في ألبوم ولا نسمح لها أن تضحك للحرية إلا حينما نقرر أن نيكى !.. ثمة ابتسامة مازالت قادرة على سرقة نصف الأغاني من النجوم رغم أنها محبوسة في إطار مستطيل.. أستطيع أن أزعم وكلي ثقة أن هذه الابتسامة هي أفضل ما حدث لي، وأفضل ما يمكن أن يحدث

والأحمق.. انظر أيها المخرج العبقري، أيها الأعمى إلى هاتين العينين، إلى هذه الابتسامة الساحرة.. أهذه ابتسامة خادمة؟! تفوق عليك ..

في السجن، زارتك الفتاة.. طلبت أن تعرف اسمها فرفضت.. قالت عندما تصير حراً ستعرف.. تسعون يوماً قضيتها في السجن، زارتك خلالها ثلاث مرات، وكانت تعتمد أن تودع ابتسامتها لديك قبل أن ترحل.. يا بديع السماوات والأرض.. لا تعرف كيف تصف ابتسامتها.. هل تقول : سماء ترقص للمطر؟! فردوس يركل الغياب..!.. شجرة ينسج الحرير..!.. شلال متساقط ناحية الهاوية..!.. شعرة رقيقة تفصل بين ما هو أرضي وما هو سماوي..!..

في اليوم الأخير خرجت من السجن فوجدتها بانتظارك.. قلت : أنا حر

قالت وهي تبسم : وأنا سمية

الذي يروح لا يجيء ،

تورطت ذات مساء في موت غير ملمصود بما يكفي لتبكي نورستان على قبري.. وإذ أنا ثائه في نغناغ الغياب أخبرتني إحداهما بينما هي تمسح دموع غلت بجناحها الأزرق أن الألم مضي، مضي، وأن الذي يروح لا يجيء، والذي يجيء يروح بسهولة، وأن الذي يعيش لا يعيش تماماً، والذي يموت لا يموت تماماً.. وكانت النورسة الأخرى تنصت لشقيقتهما باهتمام مبالغ فيه بينما يفكر لغيرها عن ابتسامة شامخة.. ورأيتهما تجذب أنفهما من جناحها الأزرق وتنثني بها جانباً فيما يشبه المومامة.. همست لها بمنتهى الجدية : إن أسوأ ما يمكن أن نفعله هو كلامنا مع الجثث..

حين غادرت النوم مذموماً مدحوراً قالت سمية وهي تبسم حتى الفوارس تعلمت كيف تحيك المومامات.. تصور ! وكانت تلك آخر مرة أرى فيها ابتسامتها.

بداية :

الطائرة تطير في الأعالي، ومع هذا مازالت روحي في الأرض.. أفكر أنني قد أعود في يوم من الأيام إلى أمي.. إننا ما تم ذلك فسوف ..

١- لن أحاول الاتصال بسمية البنة

٢- سأشي بسعيد الرازيوتي لدى الحكومة

٣- سأقطع علاقتي نهائياً بمرهون السهتان

٤- لن أشاهد مسرحيات .....

تضع سمية يديها على كتفي فينبت لي جناحان كبيران وأطير.. نظير مما كُفراشتين.. في السماء العالية نخض أطرافنا فنشاهد البيوت نقاطاً صغيرة تتبادل الأحاديث الودية.. على صخرة تنام تحت شلال مياه نحط.. وإذ تتشاك الأيدي وتشو العصفافير موسيقاهما التي تدغوغ السماء نحدو.. نصير واحداً يغني للحياة والأمل.. أقول : لك الشمس وضياؤها، والقمر ونجومه، والينابيع وعصافيرها، ولكن إياك إياك أن تصغي للباسمين وحدك.. ونقول : لك كل الأمنيات التي خلفتها الريح وراءها، وكل اللآلئ التي ضاق بها البحر، وكل الورود التي تمردت على حدائقها.. ولكن إياك إياك أن نديم ذلك إلا في ضباب عيني

وفيحاة نصمت العصفافير وتطير سمية في الفضاء ..

إلى أين تذهبين وتتركيني وحدي في هذا المنحدر ؟

.. الوقت تأخر.. حان وقت عودتي للإطار..

انظر أيها الأعمى :

تقعد متسماً ببلادة أمام الضحية.. الملك يأمر قائد الجيوش بالاستعداد للغزوة.. يعود القائد من حيث أتى.. همس بين عاشقين في المقعد الذي خلفك.. تتلاعب أصابعك بالمكسرات في صجر.. الملكة تدخل على الملك فيرحب بها بالطريقة النمطية نفسها.. تتمتع في نفسك «أروع.. أهذه البقرة الضاحكة ملكة؟».. تشككي له بأنها لا تجد عقد الألباس الذي أهداه لها في عيد ميلادها، وأنها تشك في الخادمة.. تمس نفسك تكاد تنفجأ.. الملك يأمر بإحضار الخادمة.. تنظر إلى ساعتك بملل.. ثم.. ثم.. يحدث الأمر المفاجئ الصاعق الذي لا يأتي في العمر إلا مرة واحدة.. مرة واحدة ولا يتكرر.. تتسمر في مقعدك بانبهار المبهوت.. عينك تتشبهان بالملك الداخل ثوباً.. يتماوت في مشيته كفضالة على وشك النوم.. البريق يخرج من العينين كأنه ضحكة شمس.. وانفراجة الشفتين.. يا الله.. أبعل أن تكون هذه ابتسامة؟!.. تقف كالمخدر ولا تشعر سوى بيد من خلفك تميدك إلى المقعد بقرة وصوت يزمرج بغضب: «نريد أن نرى.. الملك يسأل: أنت سرقت عقد الألباس؟!.. فمها محارة تنفتح بفخر للؤلؤ على شكل كلمات لا تسمعها أنك في عالم آخر.. تقف مرة أخرى.. يد الملك ترتفع بغضب وتسقط على خد الفتاة.. تصرخ من فورك: «لا».. تصفيق حاد.. تشعل الستارة.. يدخل المخرج مرغياً مزيداً: «ما هذا الذي فعلته أيها المعتوه».. الملك يتأوه والفتاة تجتمس.. تمسك بيسدها وتنظر إلى المخرج: «بل أنت المعتوه، والغبي،



على المكافأة، فأخذ يركض وراء الثوار، ويقص على أئامهم حتى وصل إلى المنطقة التي يتجمعون فيها، كان ثوبه الأبيض يرفرف بين سيقانه وهو يتوعد أن يمسك بساكت العبد ويعسى البطاط. (وهما من رجالات الثورة في الأربعينات الأولى من بلدتنا والثاني من قرية الظاهرية المجاورة للسموع)، ولما لحق بهم، قال له البطاط. ارجع يا زلمة لاقتلك، والله لولا أبوك عزيز على لأطخك بالطبنجة).

سألتها حانقا على خالي: وهل أمسكهم يا أمي؟ فضحكت: إذا كل جيش الانجليز يمه ما قدروا عليهم، بك خالك (علي) الله يسامحه ويرحمه يمسكهم، كانوا مسلحين وهو لم يكن يحمل غير دشاشته بوبيه، وقال له ساكت العبد. ارجع يا علي ارجع، والله لولا لام أبوك في بطني لاقتلك، وعرف خالك أننا ذهبنا لهم وأطعمناهم، فماد يهدد ويتوعد، فقال له رحمة سيدك. اسكت، يا مبهول، هل تريد أن تبليغنا وتخرب بيتنا، استع على رملك، أئيد أن ساكت العبد كان يحكي لك عن أيام زمان، قبل أن يلتحق بالثورة.

كان مسؤول المنطقة الانجليزي، ضابط اسمه مهن. كان ظالما وجبارا، حتى أنه دفع بأحد رجال الثورة من على سطح علوة العنيد الشاهقة العلو، يا إلهي، وجروا سيدك سلامة إلى العلبة ليعترف، وأوقفه مهن عاريا ليلة كاملة في عز البرد، وهل اعترف سيدي سلامة يا أمي؟ سيدك يعترف: أعوذ بالله، كان الموت عليه أسهل...

أحكي لي يا أمي، أحكي لي عن الانجليز والثورة والثوار، أحب حكاياتهم، أحب حكاياتك 'زهقت حديدون، ودلي (..)' في الطابون، كرهت قصص الشاطر محمد والتبع حسان، لم تعد تعجبني خرايف الكلاب والجمال والنشاب والضباع.

آه، نسيت أن أقول لكم حكايتي، حدثتك عن سيدي سلامة ولم أرو حكايتي، ألم أقل لكم أنها حكاية غريبة ليس لها بداية أو وسط أو خاتمة، كما ليست لها نهاية، إنها حكاية غريبة فعلا، تدرى ولا تدرى، تماش ولا تقال، ليست حكاية سيدي أو جدي ولا حكايتي، بلست بطلها ولا صاحبها، إنها حكاية أمي، نعم أمي، التي أرضعتني، لبن الحكايات وحليب القصص،

كل حكاية في الدنيا لها بداية ونهاية، إلا حكايتي، فليس لها بداية ولا نهاية، وقد عودتنا جدتنا وأمهاتنا أن للحكاية بداية وحبكة ونهاية، فكن يروين لنا القصص الخرافية وهن يهددننا قبل أن ننام: يا الله ما أجمل النوم بعد سماع تلك الحكايا، يحلق خيالك في الجعيد، تخيل نفسك فارسا أو بطلا، ترفع الظلم عن طفل ضعيف أو صببة صغيرة أو امرأة مظلومة، تسبح في أحلامك وبطولاتك، تهزم الجيوش تقدم الكهوف والعمته، وتطير فوق القلاع والحصون، وقد توصل الطيران حتى بعد أن يلاعبك سلطان النعاس، وتغفو في نوم لذيذ!

(حديدون، محمد الشاطر، الزهر سالم، جساس، كليب، التبع حسان، زينات خليفة، محمد العابد والسفيرة عزيزة..): نعم! سنوات طويلة على وقع تلك الشخصيات، وأنا أرسم صورهم وأتخيل ملامحهم، وأشاركهم المغامرات والطموحات، يسرقني النوم، وأنا أسمع خيط حوافر خيولهم، وأرى لمعان سيوفهم، وأترنم على صدى قمععاتهم أو غنائهم وشجوعهم.

والدتي كانت تسيس الحكايات، تدس في ثناياها شارة موحية 'يقرب بطن امرأة حامل في دير ياسين، هدم مسجد في بئر السبع، أو صغد، خطف ولد ثائه في الرملة، حرق بيارة يرتقال في يافا، إعدام شاب خليلي في سجن عكا، حكاية من أيام الأتراك، حدوثه من سنوات الثورة، وأيام الاستعمار الانجليزي والانتداب على فلسطين.

لكنها لم تكن تتحدث عن السياسة أو الاحتلال بشكل مباشر، تؤثر على نتائجه وأثاره، هوامشه وتبعاته، تبعد لتقريب، تروي لبثد، تحكي لبسني:

(..) الله يرحم سيدك سلامة، ذات ليلة، جاء الثوار غفينا وجه الصبح سرا، ذبح لهم رحمة سيدك، نعتجت كبريتون، وطبخنا لهم بسرعة، ثم أطعمناهم وطلب سيدك منا أن ندفع بقايا الذبائح في باطن الأرض، كي لا يبقى ما يدل على أئامهم، ولما جاء الانجليز، بعد يومين يبحثون عنهم، حيث وضعوا مكافأة لمن يقبض عليهم، أنكر سيدك زيارتهم، ولم يعترف أنه رآهم أو أطعمهم أو سمع شيئا عنهم، لكن خالك (علي) الله يسامحه، والذي أخفيته عنه زيارتهم بناء على طلب سيدك، أصر أن يحصل

\* شاعر وكاتب من فلسطين

وبدأت أدرك الآن، أن تلك الإرادة التي كانت تشد خيط حياتي، قد تقوس، وصارت واهية لا تساعدني على رد صفعه أو طعنه أو حفز عزيمة وهمة.

خسرت، ولابد، أمني وأبي الذين تعودت على وجودهما، كأنهما جبلان، من جبال قريتنا الرابضة على كتف النقب، والمطة على البحر الميت بلا أكرثار، أو كأنهما شجرتا زيتون رومانيتان قرب مدرسة السموع القريبة من بلدة بطا المجاورة، والمحاطة بغاية كثيفة من الزيتون الروماني المزروع منذ آلاف السنين، ولذا كنت دائماً مطمئناً إلى جدار صلب وأرض قوية، رغم نأي المسافة بيني وبينهما منذ جئت للدراسة في الجامعة الأردنية عام ١٩٧٧، ورغم كل ما تعرضت له في الحياة، ظل بقاؤهما رافعتي الداخلية وعزتي غير القابلة للترجيع، ولكنهما رحلا إلى غير رجعة.

وإذا كان الموت حقا، كما تقول الشرائع والأديان والطبيعة، فلم يكن حقاً إلا لحفر قبريهما بساعدي هذين، وألا اكتفينا بهدي هاتين، وألا أهبط معهما إلى القبر، وألا أثر على روحيهما صلاتي الخاصة، وألا أختلس فترة انصراف المعزين والمشييعين لأعود ذخفة، وألح الحكمة منهما وأهمل لهما وأسمع هوساتهما ورجع صوتهما، وأخذ الحكمة منهما في نهاية تلك الحياة العسيرة، وأنجز كأس الصبر والاقرار بالهزيمة دون حضور شهودهما، وتحت ستار العمة التي تلف تلك العبقرة البعيدة، في تلك القرية النائية.

ماتا إذن، دون أن يتسنى لي أن أنرف جدول عيوني، ونهر جسدي، و ماء ووهي فوق تراب أعلى وأجمل جسدين وأزكى راثنين عبّ منهما قلبي وهمدتي وذاكرتي ما هببت له هذه الدنيا. ولولا هذا الذي يسمونه وهم البقاء، ورعاية كائنات الخرافة، ولولا هذا الذي يزيح خيالكم عن حقلكم، ولولا بعض عزاء ورضا حزته وافيا كاملاً منهما، لما تمكنت من النهوض من وهدة الفجعة، ولم تحركت بقلات الأمل في صدري، ولا أمدت تماسك حقيقتي المتلاشبة، خلف رجليهما الذي لا رجعة منه!

وأقر لنفسي أولاً، ولأن يابه للأمر تالياً، أنني بتيما في الأربعين، اكتشف لثني أن حبيباً ما زال على شفثتي، وأنه لم يتجاوز الرابعة من عمره بعد، وأن تلك الشامة التي على يد أمه اليمنى، وتلك العروق التي في يديهما، وذلك الخاتم المصفر حتى العظم، أبهى من كل تضاريس الكون ويجرافها الوطن، وإن ذلك الحزام الأزرق (الكشمير) الذي ظل يلف خصرها، تلك «العراقية» التي لم تفارق رأسها أبداً، وتحمل فوقها بعض القطع الذهبية المعدودة (الدورليات)، والتي تتدلى منها المحكرة الذهبية التي تطوق رقبتها، وهي كل ثورتها التي ظلت تتناقص باستمرار، تحت تلك «الدغة» البيضاء المطرزة، وتلك الفية والعروق المزركشة بخيوط طب المونس الملونة، فوق صدر ذلك القوي الفلسطيني الأسود المطرز، والذي ظل يلف جسدها حتى آخر أيام حياتها، أجمل عندي من ثرائها المصممين العالميين، وأحدث الموشات العصرية الجميلة!

وأمسكتني بيديها حرير القصائد، وسرّبت إلى وحيي، أنين الماويل وشين الميجانا، وعلمتني كل شيء، كل شيء، وقاضت علي من طيبتهما، ما يكفي لأظل استذكرها إلى آخر حرف في شفثتي، وآخر نغمة أوكسينج في رثتي، أو آخر صوت في حنجرتي، أو آخر خاطر قد بلمح في دماغي، وأقر وأعترف أنني مجرد شعاع من تلك الأم الرائعة، وتلك الإنسانية العظيمة، والتي لو عرفتها كما أعرفها، ونهلت من طيبتهما، كما نهلت، لبيكنت فراقها مثلي أو أكثر مني، ولسامحتوني إن قلت لكم إن حكايتيهما هذه ليست كاملة أو وافية، بل جزء يسير مما عرفت عنها ومنها. وما قد أنسى تذكره أو حضوره أهم مما سورد وأكثر، ولكن لم يسعفني الوقت بعد، لأرطب الذكرة، وأبلل الحنين، وأكون قادراً على رسم الصورة كاملة.

مات أبي في الأول من ايار عام ٢٠٠٣، وماتت أمي بعده بسبعة عشر يوماً فقط. مات الاثنان في أقل من شهر واحد، دفعة واحدة، أو مرة واحدة، فتكسرت داخلي جبال عالية، وانهدت هضاب واسعة، وانظم غفواً كبير، وطمانينة تغطي طمانينة الانهيار والاولياء، وشعرت للمرة الأولى في حياتي وبعد أربع وأربعين سنة شسبية أن جذوري انثيت، وحياتي انشترخت، وسعادتي ولت. لقد أُلْمِي أشد الألم أن يموتا وأنا بعيد عنهما فلم أظفر حتى يودعهما الوداع الأخير، حيث ظلا في السموع جنوب مدينة الخليل في الضفة الفلسطينية المحتلة، بينما أفتدني ظروف الدراسة والاعتقال، ثم مشاغل الحياة المهنية من العودة إلى هناك فصرمت صواهلنا أرواحاً وغيلاً فلسطينيين، وكأننا بتنا من دولتين مختلفتين وعالمين متغايرين، فنصل بينهما مسافة جغرافية قصيرة، ولكن دونها أهوال وأجرامات وتقنيات وإغلاقات وجسور وجيوش وشرطة وما لا يمكن احتيازها بسهولة ويسر، دون تصاريح أو موافقات وكفالات ورفض من هنا وعدم مناعة من هناك.

مات أبو حسين، أو الحاج محمد حسين بن حسين جابر، بعد مرض ونزع ومستشفيات أطباء، وماتت أم حسين أو الحاجة ملحة سلامة أبو عقيل، فجأةً وبلا مقدمات أو اشارات، ماتا واخفى عني صوتهما وظلها للابد، رحلا دون أن أكل عيني برؤيتهما، ودون أن أبلل وجبههما بالدموع، ودون أن أقبل أرجلهما قبل أيديهما، وأعب من رانتهما ما ينشئ صدي للابد.

لا أقول ذلك، لأقبح مناحة لطم شخصية، تستدر الشفقة، ولا لأكسب تعاطف أحد، فهذه ليست وظيفتي، ولا هواية تستهويني، بعد أن كرهت الشفقة ما كنت صغيراً، حينما مات أخي اسماعيل الأول، الذي كان يصغري بعامين، ولنا في الصف الرابع الابتدائي، وكانت آخر وفاة تصيب عائلتي الصغيرة، ولكن ما زرع ليماني، واعظم مصيبي، أن غيابهما في مكيدة واحدة، جرحني جرحاً بلغنا لن ندمل، وحطم زهواً وخيلاً وغفواً كان يسكنني بفضل وجودهما دون أن أعرف، وكسر أغصان شجرة ظلت عصية على الروح والانضواء والارتخاء.

ولا أستطيع الحديث عنها، دون أن أقر أن خسارتي للوالدي لا تعدلها خسارة، وغيباء عني كسر عمري كسراً، وجعلني مستمسكاً تائها مشرداً، لا يربطني بالأرض ولد أو مكعب، ولا يشدني للفك كتاب أو نشيد أو جملعة، فقد انهدم داخلي، مرتقي عال، وتناثر مني وطن كامل، لم أشعر باحتلاله وفجيعته وضياعه، إلا بوفاته ثم وفاتها، كأنهما نجمان تابعا وهويا من قبة السماء، وسقطا نثراً منكسرة في حجرى، والمعري أننى لم أعد ذلك الفتى المشاكس ولا ذاك الولد الجريء، وأن تمسكي بالطموحات والأحلام، لم يعد كما كان، حيث ما زلت أشعر أن رجلى اللتين أمشي عليهما مثلتا مرة واحدة، وأن مشوار المليون خطوة، الذي كنت أؤمن بحكمته الصينية القديمة، لم يعد يستحق القطع أو السير أو حتى المحاولة.

وبعد، فإننى لا أتأخذ بعقده قتل الأب علي طريقة بعض الأدباء الأدوبيين من العرب ومن غيرهم، بل أنا مريض بفقدته وخسارته ويدهمني شعور بضرورة إنشاء مدرسة في التحليل النفسي تسمى عقدة إحياء الأب، وليس قتله.

أما والذي فلم أكن متعلقاً بها تعلقاً مرضياً لكنها كانت عالماً مختللاً ومخائراً، عالماً مليئاً بالحنان والطيبة لكل الناس وليس لأبنائها فقط، كانت تفضي سقاء ويشأه بغير تكلف وتصنع، كيف يمكن لي أن أكتب عنها؟ بعد خسارتها هذه الخسارة المفاجئة والصادمة؟ كيف أعيد ترتيب كلماتي وذاكرتي وإقبالي ومنطقتي لأكتب عنه وعنها؟ أجد الكتابة اليوم ضرورة نفسية بالنسبة لي، كما أنها وفاء لذكرى عزيزين، لم منعهم الفقد والاحتلال والقهقر والمرض والحب من مواصلة الدعاء واستمرار تدفق العسل والرعاية والحنو، مع التشديد الذي كان يبدىه الأب الراحل، ولكن عن ويمن أبداً منهما؟ لقد اختلط الأمر علي، فهل أقوم ميكاة للوالدي الذي ظل متعلقاً بي إلى آخر نفس؟ أم أستعيد صورة أمي التي ظلت تحفني على الصبر والصمود وهي تتعجب من كوني بحاجة إلى أب، وأننى لست صغيراً لمثل هذه الأمور؟

انتبه لا، ولأدراك، أبوك شيع من عمره، ولم يقصر معه أحد، من موته لفضل له، لأنه مرض في الأيام الأخيرة أنت لم تره، كل من رآه طلب له الموت لراحته.

قلت لها وكل ذلك على الهاتف: لقد رأيت حلماً غريباً، رأيت أن طاحوتني اليمنى وكأنها بقايا طاحونة قد سقطت في يدي، ورأيت طاحونة مثلاً، تقابلها في الفك الأعلى قد هوت أيضاً في كفي، أعرف أن سقوط الطاحونة في الحلم موت شخص عزيز وإذا كانت الأولى تعني أبى، ولكن من تكون الطاحونة الثانية؟ فردت قائلة: لا يموت للمرء إلا في ساعته، دعك من الأحلام، انتبه لنفسك ولأولادك، نحن كبرنا بما فيه الكفاية، كيف حال الصغيرة راما- الوحيدة التي لم ترها أمي من بين أولادي الخمسة - قبلها عني، لقد رأيت صورتها على شريط الفيديو، أنها تشبهك، نفس الشعر الناعم ونفس تدويره الوجه، قلت لها: تعالي، انن لزيارتنا ورويتنا، قالت إن أغانر لدار إلا

بعد أربعة اشهر وعشرة ايام قلت : ولم كل هذا الوقت ؟ قالت: أيام العدة، حسب الشرع يا ابني، قلت لها الصغريات تبجح المحظورات، ما هذا الكلام هل سأزوجك هنا ؟ تعالي اريد ان أشم رائحة أبي فيك أريد ان ألثم يدك ووجهك، لقد حرت من رؤية أبي وأريد ان أراك أنت، كما ان الأولاد بحاجة لك، قالت تمالك وكف عن اللوالة والبهكاء، اصام أولادك على الأقل، وسأزورك واجلس عندك سنة كاملة، اذا كان لي نصيب.

لكن النصيب كان يذهب باتجاه آخر تماماً : صبيحة الاحد يوم ١٨ ايار، وبعد ان لوصلت ابنتي الصغيرتين الى المدرسة، أرسل لي أخي الأصغر يعقوب أو يوسف والذي يسكن في الغليل رسالة بالموبايل يقول فيها: الحاجة تبانة ولا أبري ما هي القصة، ردت عليه : كن رجلاً وقل لي الحقيقة، ردّ بعد دقيقة واحدة وعبر المسج الحاجة بنتناز، حاولت الاتصال به، أو باهلي في البلد، كل الفطوط مشقولة، وبعد لحظة جاء صوتي عبر الهاتف الأرضي موسى.. موسى..

الحاجة ما، رحمها الله، ماتت... أغلق الهاتف وهو يبكي، داهمني الضحك فجأة، تخيلت ان هناك مكيدة كرونية تدبر ضدي، لماذا أفعل معاً ؟ لماذا يتركانني غربياً بعيداً عنهم، استدعت طفولتي مرة واحدة، الصور تتراحم تتراكض، بدأت أرضن بالسبحرة والانجليزية، أخبرني ابن خالي عن عمته وأنا أضحك وبلغت الانجليزية، وكنت أتلفظ بألفاظ لا تقال، وحينما نهضت زوجتي من النوم أغصى عليها عندما قلت لها بألفاظ نابية أن أمي ماتت، لم انتبه لشئ من حولي كنت في حالة غير طبيعية، لكنني شعرت بنوع من الشجاعة، لم يبكوا علي أبى كما فعلت، لعلهم و ربما انزعجوا من مرضه وصببته وجمدة طبعه، وبعد رحيله مكروا، أقول لعلهم ولا أريد أن أظلمهم، لكنني تخيلتهم يقولون لانتصهم، «سنستأجر بأماناً وحدها الآن، فهي لنا وحدنا، ولكنه كان أذكى منكم جميعاً، قلت ذلك لمفتيكتي الكبرى على الهاتف وكانت مصدومة بوفاة الوالدة، فردت: الله لا يجبره أبوك حتى أمي أخفها منّا، ضحكك شامتا وقلت: يا نعمة لا ننسى أنها زوجة قبل أن تكون أمك وأمي، وأضفت: يبدو أن الفتاة ذكي حيا وميتاً أتوقع أنه رفض الاجابة على أسئلة منكر ونكير، واشترط ان يلبيا طبعه ويحضرا زوجته قبل ان ينس ببنت شفة، فلم يستقر عنها لحظة طيلة عمره، ويبدو انه كان مفاوضا اكثر دهاء من أبي عمار وأبى مازن ثلبي الملائكة طلبة!

لحقت الحاجة ملهجة بزوجها الحاج محمد، لقد عرفت هذا الفنانني الذي يبدأ اسمه بضم الفم للنطق بحرف القبله، ويتكنن في فضائحية الحاء وفجيحها، منذ تنقحت عيني على الدنيا، كانا على الدوام النار والماء: مسيات أبى المتلاحقة، شتامته، وإبسامتها الصافية العذبة اكثر من مرة لطلب منها ان تقف موقفاً «جوليا» تجاهه، فكانت تضحك وهي تقول: انتم مالكم ومالنا؟ ثم تشير إلى أنها لا تستطيع ان تقف ذلك الموقف لأنها ليست رجلاً على الأقل، ضحكته تقول: يمه احنا جيلنا غير جيلكم طاعة الزوج لدينا عبادة، والرسول طلب ان

كل ما أصابها. وربما سلمت لها أمي في فترة من الفترات مقابلها وقراراتها فهي التي قالت لها: «اسمعي يا لمحة لن نأخذ نصيبنا من أرض اخوتنا، أنا حصتي محرمة علي». وهكذا رفضت أمي، رغم كل نصائح الأهل والجيران، أخذ حصتها من ميراث أبيها، والتي تزيد على ستين دونماً في أراضي السبعيا، القريبة من طريق الخليل بئر السبع، والتي تعذر من أفضل أراضي البلدة للبناء، وهي تعود على بشر ماء عملاق، سرقته إسرائيل بعد حرب ٦٧ وتغذي به مستوطناتها الجديدة، قبل أن يصل إلى القدس الغربية نفسها

كانت خالتي تكبر أمي بأكثر من عشرين سنة، وكانت أمي لا تعتبرها لفتناً فقط بل أمّاً أيضاً، وقالت لي مرة ليس لنا صديقة إلا الحاجة فاطمة، ومن محبتها تلك الحالة انغرس حب الأخيرة في قلوبنا وتأثرت شخصيات لوفاتها كثيراً، وصعدت المثل القائل الحالة أمّ، وتذكرت معاناتها في البحث عن يوسف ابنها الغائب الذي لم تره حتى توفيت عام ١٩٩٧، ولم تقتنع بكل ما قيل لها عن وفاة يوسف، احترق في شاحنته العسكرية في غور أريحا، وظلت تنتظر أوبنه حتى آخر أيام حياتها.

رضيت أمي بدورها الهامشي بعد أبي وخالتي، وظلت طائفة مستسلمة لهما فيقتازعانا كيفما يشاءن. لكن العلاقة بين أبي وخالتي أيضاً رغم جدية الاثنين، كانت متينة مليئة بالتقدير والاحترام، إلا أن خالتي كانت توجه لأبي بعض النقد فيقبله بصدر رحب وإن لم يطمع، وفي نفس الوقت توجه لاختها نقداً «صارماً» مثلاً، لكنه مليء بالاحترام، ولم تكن أمي تغضب أو تتبرم بل تكون سعيدة هائلة لا يحس صفوها أمر مهما كان<sup>١</sup>

لم تكن أمي تحت مظلة أبي وخالتي فقط بل شاركتهم عمتي الثانية أمة ذلك الدور، حيث ظلت تعيش مع أبي الذي لم يفرط بها، وشاركتنا السكن، ومنذ تزوجت والدتي عام ١٩٥٠ وحتى أكلت أنا الثانوية، أي ما يزيد على تسعة وعشرين عاماً ظلت عمتي أمة واحدة من أسرنا، حيث كانت ترفض الزواج ممن يقدمون لحطبها، ويسكت أبي لا يريد اغضابها على عكس معاملته لوالدتي، وكانت أمي لا تعترض على وجودها أو تدخلها في كل صغيرة وكبيرة، ولا تغضب من احترام أبي الشديد لها وسماعه لكلامها، أو تربيتها لنا وحرصها الكبير علينا، حيث كانت بمثابة أمة الثانية، وكانت أكثر حرصاً علينا حتى من والدتي نفسها في بعض الأحيان، وحين تزوجت عمتي لم تشعر أمي بأي نوع من الاستقلال أو الفرح، بل حزن لها، وظلت غير راضية عن زواجها، وبقيت حتى وفاتها تطلب من أمة العودة للسكن معهم، لأنها لم تفرز من زواجها بنتاً أو ولد حيث تزوجت كبيرة، وتزوج عليها زوجها المتزوج قبلها، والذي يحمل الهوية الإسرائيلية ويحتال على القانون الإسرائيلي الذي يمنع تعدد الزوجات. وقد فضلت عمتي بعد رحيل أخيها وامي سماع النصيحة ولو مقاهرة، وعامت الآن تقدم مع أختي الصغيرة.

كما قد كبرنا، عندما تزوجت عمتي، أنا أنهيت الثانوية العامة، وكنت

تطيع المرأة زوجها مهما طلب... كانت تنذر أحياناً، لكنها مجرد فتاة خلق لا يعقها أي موقف أو تصرف، وكما عاشت ظلاً لأبي ماتت أيضا في أثر رحيله شحاً مانعاً

كيف ماتت أمي لي فيما بعد. أنها قامت بتظليل «الصبرة» الحوش ورشها بقليل من الأصفر لإخفاء البقعة التي أصفرت لانهما كانا زاهدين إلى رام الله لإجراء الفحص الطبي لنجوى الصغيرة، لديها ثقب خلقي في حدار القلب، وقد قام فريق طبي نيوزيلندي متطوع لمعالجة الأطفال الفلسطينيين، بإجراء عملية ناجحة لها فيما بعد.

كان الإغلاق الأمني المكثف الذي تفرضه إسرائيل يضل الحركة، لكنهما سيسلكان طرقاً متعرجة وصولاً إلى رام الله، ولهذا نهما مبهراً مع الأذان، هيات لاسماعيل الاغفار والشاي، ثم ذهب وهي تدعو لهما بالنجاة والوصول بالسلامة. زينت الطابون، نظفت ما استطاعت من البيت، لعلها استذكرت مكان أبي، فراشه، ملايسه، سريريه، عكازه، صوت مساله. ودعت أختي حمنة المعلمة في مدرسة البلدة أيضاً، عجنن العجين، ثم ذهبت إلى المسلة لكي تغسل يديها، لكنها سقطت على الأرض.

ابن اختها بونس وهو معلم في مدرسة البلد الثانوية، وقيل نذاهي إلى الدوام صباحاً بعد ليل لسان عنها. كانت في حالة جيدة الليلة الماضية، لكنه كان دائماً يحذرهما باستمرار سمومتين في الطابون يا خالتي، هل تريدان أن تفضيئنا، كي يقول الناس خالتي ماتت في الطابون، ولما انطفئ ليلسان عنها، كانت قد سقطت على الأرض، لحق بها لكنها ماتت بين يديه وقبل وصول الطبيب...

هل جاء موتها هامشياً كدورها أيضاً في الحياة؟ وهل تأتي كتابتي عنها أدراً لرحيل الوالد قبلها؟ أو تكون كتابة غير خالصة لها، بسبب إرصاصات الكتابة عن الراحل الأول؟ ربما، وهو ما تنهني الإشارة للاهتمام منه

كانت ألي الكلمة الفصل والرأي المسموع، وكانت المسكنة ترتكح حين يتحدث ولا تقاطعه أو تعارضه، وإن لرات أمراً مخالفاً لأمره فضلت قبول رأيه على اغضابه، ولهذا لم يكن لها ذلك الدور الذي أراه لبعض الأمهات صاحبات القرار، حيث يتصرفن كما يشأن ويتقلدن ويأمرن ويقررن وما على الآباء إلا التنفيذ كانت أمي غير ذلك، راضية هائلة تتقبل الأمور بصدر رحب ولا تتخذ مواقف حادة، ولهذا عاشت ظلاً لأبي في حياتها، وجاء موتها أيضاً كأنه تكريس لهذا الدور

لكن أبي لم يكن الشخصية الوحيدة التي كانت تهيم عليها. خالتي الكبرى فاطمة، والتي ماتت قبل سنوات قليلة، كانت تنازعه هذا النفوذ وكانت شخصيتها مختلفة تماماً عن أمي، قوية صاحبة حضور وقرار، هدم بيتها ثلاث مرتين على يد الجيش الإسرائيلي، (أول مرة عام ١٩٦٦ عندما قام الجيش الإسرائيلي باجتياح بلدتها وهدم بيتها)، واختفى ابنها يوسف في حرب ٦٧ ولم يظهر حتى اليوم، وسجن زوجها، بتهمة «إيواء مخربين وسلاح»، وتشكيل أول خلية لمحرك فتح في جبل الخليل، وهدم بيتهم، لكنها ظلت صلبة قوية رغم

بي وشك السفر الى عمان للدراسة، ولحق الأكبر حسين بدأ يعمل في صنع ديمونا للكتان وظل به حتى تم فصله في انتفاضة الأقصى وخراً كان أبي قد دخل لحسين، على طريقة البلد أيضاً، بأختي وسطى بنجوى وكانا مقبلين في الزواج، أما أختي الكبرى فكانت قد تزوجت منذ زمن بعيد، من ابن عمها الذي ينجونا جواره في سبعينيات، لعطل قرييين من أختنا الكبرى ومن كرمنا الكبير، البعلبلي بالعنف والثنين. وحتى المعاصر التي بناها جدي الذي كان يحق الزراعة، في منطقة الصفي كان زوج أختي وابن عمي الوحيد بكره والدتي والدي ويشعر بالفقد والحقد تجاهنا دون سبب واضح. وظل على حاله حتى تدهورت أموره الصحية واضطرت تماماً حتى بات مريضاً نفسياً، أدخلوه عنوة الى مستشفى بيت لحم، ثم ترك أولاده وبناته وهرب عنهم منذ أكثر من أربعة عشر عاماً الى الأردن. وساهمت والدتي بدور كبير في رعاية ابنائه وتربيتهم ولطعامهم. وقد حفظ الأولاد لها ذلك المعروف وكانت أقرب لهم منا جميعاً، بل ابن أختي الأكبر أحمد غاب عن الوعي عند وفاتها. وعندما لمته على ذلك الموقف أمام أمه وأخواته وخالتي قال لي على الهاتف: «ألا يحق لي أن أجن على جدي؟ أنت خسرت أمك، أما أنا يا خال فقد خسرت أبي وأمي وجدي وجدي وكل العالم بوفاتها»:

كان سيدي سلامة، الذي لا أعرفه ولم أدركه، صاحب أراضٍ شاسعة منذ أيام الانتداب، حيث كان الأقدار على دفع ضرائب الأراضي العثمانية من بين أهالي البلدة، فاصبحت له مئات الدونومات، وكان كريماً ذاتع الصيت في تلك المنطقة، صاحب إيداي بهيجة، لكنه كان مزواجاً يحب النساء، تزوج خمس نساء على الأقل، ولنجب منهن خمسة أولاد وثماني بنات، كانت أُمي أصغرهم جميعاً، حيث أنها ولدت في بداية الثلاثينات من القرن الماضي، ليس هناك من تاريخ محدد لولادتها، وقد قمنا باستخراج تقدير سن لها عندما أصدرت جواز سفر للمرة الأولى، وقدرت ولادتها عام ١٩٣٠.

كان قد تم الاتفاق، في أواخر الأربعينات ويحضر سيدي سلامة، على تزويجها الى رجل آخر من عائلة الوادعة أيضاً. تمت الخطبة رسمياً ولم يكن للخطوبة في ذلك الوقت أي رأي في تزويجها على الإطلاق. وكانت أُمي على وشك الزواج، إلا أن سيدي أعاد النظر في تلك المصاهرة أو الصفقة، وشعر بأنه مظلوم لأن ابنته أجل من بدليتها، فطلب ثلاثين جنيتها فلسطينياً زيادة، فرفض الآخرون الأمر، لأنه لم يطرح ذلك وقت الخطوبة، وانقطعت المصاهرة. بعد ذلك، توفي سيدي وحلت نكبة الـ ٤٨، واختطف أبي مع أحد أعمامه على خطبة ابنته، وتحركت الرياح في اتجاه آخر، حين اقترح جدي على أبي أن يخطف له أُمي، وتم الأمر فعلاً، واتفقا مع أهوالها على التصاهر، وهو ما يعرف بزواج البدل في فلسطين، والذي يردد أغلب الناس في بلدنا أن الرسول نهي عنه، لكنهم يغطون حتى الآن بكل أريحية. وقد كتب عقد زواج أُمي في الخليل، على يد شيخ من آل الجعبري، وكان مهرها ٢٥ جنيتها فلسطينياً، ورمي حصل اخوتها

على زيادة معينة، أو إن الزيادة أضيفت للمهر، لست متأكداً من ذلك. لكنني متأكد أن أُمي لم تقبض من تلك الزيادة أو المهر فلياً واحداً، وقد أقدم عرسها بعد سقوط بنو السبع وضياع ثلثي أراضي بلدنا الجنوبية أيضاً، مع ذلك الاحتلال. وثبت أُمي في هودج محترم، وعلى ظهر جمل عملاق، وكان هادئاً تعود على حمل العرائس والأولاد المطهرين، حيث كان أهالي بلدنا ما زالوا يستخدمون الجمال والمحير، بشكل كبير في تلك الأيام. فقد كانت قرية زراعية يغلب عليها الطابع الرعوي أكثر، لقرتها من مناطق البدو، والاهتمام أهلها بتربية الأغنام والماشية عموماً، قبل أن تكتشف فيها المعاجر، وقبل أن يتحول أغلب شأنها فيما بعد للعمل في إسرائيل.

أُمي كانت تجود كل أعمال الزراعة والفلاحة وتنقن تربية الأغنام، ولطعامها وحلبها وتصنيع مشتقات الحليب مثل السمن البلدي والرائب والجديد واللجنة والقشدة، وصناعة الشكوة التي تستخدم للخص أو السمن الذي يصنع من جلد الجدي أو الخروف وتستخدم لنقل الماء. ومن مشتقات صرف الأغنام الذي كان يجر في أيام الصيف القانط، كانت أيضاً تجود استخدامه وتصنيعه، حيث كانت تبعد في عملية الفرز والبرم ونسج البسط والكفوف والمصليات والمزاور. وكانت تنقن هذه المهنة من أفعها الى بانها، وبينما لغار أبي مهنة التجارة منذ نهاية الأربعينات ظلت هي متمسكة بتربية الأغنام والحصاد والزراعة والفلاحة، وطحن الحبوب وتخزينها، وقطاف الزيتون وتشميس البندرية، وصناعة العجنينة والديس والزبيب والقطين، وتصنيع بخان الهويمة الثقيل الذي كانت تزرعه وتنشف وتصنعه وتخزنه للوالد. كما كانت تنقن الخياطة والنفصيل والتطريز، ولم أر امرأة تفوقها في أي عمل من تلك الأعمال، بل كانت أول من اشترت ماكينة خياطة سيجر في الحارة، وكانت لا تتوانى عن تقديم الخدمة لكل من يطلبها من الأقارب والجيران.

إذاً، وبالرغم من دورها الهامشي كما قلت، لكنها استطاعت أن تخلق لها فقرة واسعة ومكانة مؤثرة فاعلة، ليس في بيتنا فقط بل بين الأهل والأقارب والبلدة كلها. وفي نفس الوقت نأت بنفسها عن المشاحنات أو المشاركات، حيث كانت تتمتع بقدرة كبيرة على حب الآخرين، وتحملهم ومساعدتهم وتقديم كل ما تستطيع لهم، وكانت محبوبة الى أبعد الحدود. اجتماعية لا يخلو بيتنا من زائرات أو جارات، ولم تكن لوحدة أو طماعة أو خيلة أو ثرثاراً لكنها كانت مرحة لطيفة، صريح أنها لم تكن منظمة، لكنها كانت تقوم بعملها وتترك الأمور للسماح لتفصيل وتقبل كل أمر، مؤمنة بالقدر والنصيب، راضية بكل شيء وإن اعترضت، يكون اعتراضها مجرداً من أي ألم أو موقف، مجرد كلمة قد تسر بها لمن تثق به ليس إلا. وكان حبها للآخرين من أبناء البلدة الذين تجد في كل واحد منهم، مهما بعد، صلة نسب أو قرابة، فالعائلة القلانية أهوالها وهذه أعمامها وأولئك من أصنام أسما أو لأهل آبائهم، كانت تبحث دائماً عما يربط ويوحد ويقرب، وتفر من المشاجرات والاذي والكراهة والحقد، وظني أنها ماتت

وحرامي، يحتال على العالم، فقاتل خالتي، لا تصدق، اولاد حرام اشتكوا عليه واتسجن ظلماً. قال احنا: إنه يهودي فردت أمي: والله بهم انه يهودي صحيح لكنه لم يضرنا وجبنا سامحك الله يا امي، ألا تذكرين ان ابنة الاصفر، قال لي ذات مرة، أنه يريد ان يصبح طياراً ليقيص العرب، وحين قلت له واننا ايضا سأتعلم الطيران وأحاربك في الجو، سأل أباه ولماذا يحاربني موسى؟ فقال له أبوه، لا تنس انه فلسطيني، فصعق الولد وصار ينظر لي بهلع وهو يرتجف من الخوف حين اكتشف أنني فلسطيني ولم يكن يعرف ان كل العرب في فلسطين فلسطينيون، وطلب من أبوه، سرعة الذهاب فوراً. فردت أمي بلا مبالاة: ابنة جاهل، لكن أبوه عربي من العراق، الله يهدي بالنا جميعا.

لم تكن تحب الثروة، او يستهويها الجلوس لطق الحنك على عباد الله فقط. وتبذل لكل الناس أعذاراً، وهي تردد: (للي ما بعثر الناس مش منهم)، ولم تكن تقعد بدون عمل، الا اذا كانت مريضة فعلاً أو تعاني من الصداع، الذي كان يلازمها أغلب الأحيان، كنت أراها دائماً تعمل بلا توقف، يداهما لا ترتاحان بجانبها، وكأنهما في حالة تأهب دائمة. فكانت إما تشغل بابور الكاز، أو تحضر للطبخ، أو تعجن أو تخبز أو تنقي الحبوب أو تغزل أو تنظف الصوف أو تقوم بصباغته أو نسج النول أو تذهب للحصاد أو الدراسة أو تنقي الحبوب أو صناعة اللين الجيد أو حلب الأغنام وصناعة الزبدة أو لاسمن البلدي، وكانت أيام الربيع تخرج إلى الغلاء كي تمش للشمع أو تلم الحطب أو الجلة للخابون، أو تلتقط الفريكة أو السمسم، وتأخذنا معها وتقتصر علينا من نظار الشار، ونبحث عن بيضة، وحين نعود بخيرات الأرض ثقلي لنا بيض الشار في زبدة الغنم الطازجة.

كانت لا تقهرم أو تعتب أو تعاتب أو تلوم احداً، تبادر للعمل من نفسها، تذهب للحصاد بمفردها، وكانت تقترح علي أو على أحد إخوتي أن يساعدنا في بذار الأرض أو حرثها، وقد كنت استجيب لطلباتها أحياناً، وأذهب معها لبعض الأعمال، وقد علمتني كيف اكون بذاراً وأمسك بالمحراث وأحصد، وعلمتني كيف أمسك المنجل والقائوش وكيف اصبح حصاداً واحصد وعلمتني ان الغناء يشد همة الحصاد: (يا منجلي يا منجلاً، راح للصايح جلا، يا منجلي يا ابو سيفين، ما عندي للناجر دين، يا قالوش ويا قالوش، يلي بالناجر بخوش، يا قالوش يا بو تم، يلي بالقمح بتم... الخ)، أو ألف وراء البقر أو الحمار خلال درس الحبوب وقبل شيوخ الدراسات الزراعية. كنت استجيب لطلباتها، وربما كنت الأكثر استجابة، لكنني سرعان ما كنت أمل من تلك الأعمال، وأتغلى عنها، فقصرت مني وهي تقول: الحصاد فلس، لكننا لا نشكو ولا نتذمر ولا تعتب، ولا ننقل لأبي تقصيري، بل تحاول اطراء ما علمته أمام أبي وأخوتي.

رأيتها في موقفين عصبيين في حياتي. الاول عندما احرق طابونها، وأخذت تصيح طالبة المساعدة، كنت صغيراً ولم تنزع ان أسفها لأطفاء النار، ولكن لم يأتها لها أحد، الكل كان يقول لها

ولم يكن في صدها كره لأحد أو حقد على مخلوق، حتى اليهود، رغم ما كان يجري من تصرفات للجنود الاسرائيليين، ورغم انهم هدموا بلدنا مرتين قبل حرب حزيران، وتناول احد المختبئين معنا في متن تحت الأرض، غدغدها البيضاء يوم دخول القوات الاسرائيلية، وتم تعليقها كراية بيضاء، على سطح العقد الكبير الذي ولدنا فيه، لم تكن تحقد عليهم، او تشتتهم بأوصاف مقذفة فاحشة، لكنها لم تكن تحبهم، وتخاص من وجودهم، وكانت تعتبر دخولهم الى فلسطين قضاء ريانها، لن يخرجوا منها الى مبادلة الله وبهمة إيمانها، (ما يبحرث الأرض إلا عجولها) كما تقول ذات مرة كانت تخرج من الطابون، وهي تحمل على رأسها صينية الفلش، مليئة بالخبز الساخن، ولم تنتبه الى وجود الدورية الاسرائيلية على الشارع، حيث قفز منها احد الجنود المسلحين، وعندما شاهد البذر، وتخطى الحائط، ونزل نحوها، وعندما فوجئت به أمي راكمها تجاهها، خافت ووقعت على الأرض وتناثرت الافرغة، ومد الجندي الذي ادرك غلظته، بعض الشواكل (البليات الاسرائيلية)، وهو يعثر ببعض الكلمات العربية الثقيلة، طالبا أن تبهره غريفي حين. وبعد أن نهضت من مسقتها، لملت الارغفة واعطته رغيفاً ورفضت أن تأخذ ثمنه وهي تقول: نحن لا نبيع خبزنا، لكنه تبدو جائعاً، خذ هذا الرغيف ومع السلامة. وعندما عاتبناها على عملها هذا، انكفيت تعطي الجندي الذي يطلق النار علينا ويحتل بلدنا من خبزنا، وقد أضافها بتصرفه الواقع فقالا: بلكي الولد جوعان، اشتقت عليه، وربما كان ذلك في نفسه، فحرام أخروهم من الأكل، المعاملة مع الله يمه مش معه، ربنا اولينا أن نطعم الاسير، ضحكنا وقال احداً: لكننا نحن الأسرى يا امي، وليسا هم، فلم تصغ لأربنا، وهي تقول: ربنا اعلم، وألله يهدهم عنا، وتمتعت لعل أمه تنتظر رجوعه!

وفي احدى المرات جاء يهودي عراقي اسمه منقلي الي دار خالتي، وتعرفت عليه وكان يأتي ويصطحب معه اولاده وزوجته، لزيارة زوج خالتي الذي يمارس الطب العربي، ونشأت علاقة غريبة من نوعها بينه وبين خالتي وامي، حيث كان يبهن ويسأل عنهن ويقدم له ما يستطعن، وكان بالمقابل يسمح كلامهن ويأخذ معه بعض الاولاد للعمل، في القرى الزراعية التي تسمى بالعربية «المشاف» داخل الـ ٤٨، والتي اقيمت في منطقة عراق المنشية، بناء على طلبهن. وحين سمعن انه سجن لأسباب مالية على ما يبدو غصبتا على سجانين، وكانتا تسبان على من تسب في ايهانه وسجنه وتدعوان ان يفرج الله كريمة. وحين خرج من السجن جاء الي البلدة فوراً للدلاهم عليهن، ففرحتا لتلك المفاجأة، وقامتا بتقبيله أمام الجميع، ودعت له خالتي قائلة: الله ينصرك على من يعاديك، وحين عاتب البيض خالتي وامي على ذلك قالت خالتي: هذا ابن حلال، لم يؤذنا ولم يعلق علينا النار، ويمكن يكون فيه خير احسن من اولاد فلانة، وازافت امي: انه مسكين طيب، واولاده ما زالوا صغاراً بحاجة له، قلت وكيف تدعوان له بالنصر على من يعادي، ألسنا نحن من تعاديهم، كما انه نصاب

اتركي الطابون؟ أم حسن، بدأ الناس يشترقون الخبز من الفرن أو الكدكاكين. كنت الوحيد الذي لم يمس طليها وبت أحضر لها الماء بالجرار، وهي تترش على النار حتى خمدت، وحفظت لي ذلك المعروف. وظلت تقول: موسى الوحيد الذي أنقذ طابوني من النار، وهو الوحيد الذي كان يساعدني لَمَّ الصفيش والجلّة لتزييل الطابون، وهو الوحيد الذي يساعدني، ويرد علي!

أما الموقف الثاني فقد كان صبيحة أحد أيام المدرسة. أيقظتني من النوم متأخراً كمادتي، لكنني رأيت وجهها أصفر مثل ورقة تين باسقة، ورأيت الغضب بادياً عليها: «ما بك يا أمي؟ قالت: قم انظر إلى النمل ماذا فعل بالنمل. وحين انتهت للنمل الذي كنت أساعدها على تركيبه، وبسط الأرض لتوضييه، ووضع حجارتها وعمداته ومد خيطاته، وجدت أن النمل قد حزن النمل جزء، وكان سكيناً قد قطعت قطعاً، سألتها وماذا ستفعلن؟ قالت: أنهب لمدركك، سأذهب أمري، قلت: سأبقى لأساعده، قالت: أنا أذهب حالي، أسرع لقد تأخرت عن دروسك، الله يرضي عليك، ولا يرد النمل، واللي ينزلون.

بقيت طيلة اليوم، أفكر بها، وأتمنى دس النمل الذي حزن نولها جزء، وأتمنى لو بقيت معها أساعدها، كي أفكك بالنمل وأحرقه حرقاً، وكنت مشغولاً طيلة النهار، كيف ستدبر أمرها، لقد ضاع نولها وتعبها مسكيناً. وعندما انتهت الحصص، عدت راكضاً من المدرسة رغم بعدها عن بيتنا، وما أنا وصلت الدار، حتى سمعت صوت طليقة قرون النسيج الحديدية على خشبة النول. نظرت فكانت أمي والسرور بطلع من وجهها، ويجهانها نسايجان ماهرتان، يواصلن ثلاثين النسيج بهمة عالية وسريعة، وكان شيئاً لم يحدث. قلت: ماذا فعلت يا أمي؟ كيف رقت النول، قالت: دبرت حالي، غداك جاهز روح به حط لك أكل واتخذي، وقفت مشوها، قلت: ليس قبل أن أعرف كيف صنعت بهذا النول، أشارت ورأها أنظر، ورأيت أنها قطبت بالابرة كل الخيوط التي انقطعت، وأعدت لحمتها وصارت السقط كأنها أثر غابر وظلت تلك النديبة في البساط تذكرني بمنظورها المحزن تلك الصبيحة وبكهاية النمل.

كانت طويلة جميلة، لطيفة، ووددة، اجتماعية، معطاءة، يحبها كل من عرفها ويرتاح لمجالستها والديث معها. لم نسمع عنها يوماً أنها تتشاجرت مع جارة أو كنة أو امرأة، أو وقفت ترد على أحد الناس، حتى الذين كانوا يحاولون استفزازها، كانت تتجنبهم ولا تفكر بهم، كانت متسامحة إلى درجة غريبة، متصالحة مع نفسها، وإتقن أن كل الناس طيبون ويستحقون المساعدة والاحترام.

كنت مثل غيري من الصغار، أحب سماع الحكايات قبل النوم. لم يكن هناك تلفزيونات وكنا نستخدم لعبة الكاز، وكانت عمتي تقص علينا نفس القصص المعروفة، فطلبت من أمي أن تكي لي قصصاً غير مألوفة فكانت تروي لي حكايات الثوار وكيف كانوا يتخفون ويقاومون الإنجليز، وتحدث حكايات متواصلة عنهم. وكنت كلما أطلب منها المزيد، تعيد نفس القصص وتبدع في رويها مجدداً.

وكانت تروي لي حكايات كأنها من نسجها وتأليفها، وتحاول في كل مرة أن تضيف لها بعض الكلمات الجديدة أو مقطعاً جديداً، أو أبياتاً من الشعر الشعبي، وتنظم أحياناً بعض الأبيات الغولكورية، أو الحكيم أو الأمثال الملائمة. وقد ساهم ذلك في حبي لتلك الحكايات وللشعر والغناء، وللموسيقى في اللغة، وخاصة الإيقاع، أو الطباق والجناس، وكنت أسألهما عن نوع الأغاني الشعبية في الأعراس والمصداق أو البناء والعمل، وكانت مليئة حاضرة الذهن، وكنت أشر أحياناً أنها كانت تسرد أشياء تعرفها أو نقلتها نقلاً، ومركت تضطر للتأليف، كي ترد على أسئلي. وكنت كخوراً ما أحضر دفترًا، وأبدأ أكتب ما تروي من أغان ومواويل ويدائع، لكنها كانت تغير بعض الكلمات حين أطلب منها أعادتها للكتابة، وهنا علمتني أن بالامكان للعب بالألفاظ والكلمات حسب الرغبة واللحظة.

وحين بدأت أعشق سماع الغناء الشعبي، مثل النوبة والبديع وأغاني الدلعونا والمواويل، وصرت أحوال تأليف بعضها أو على غرارها، كنت أجلس ساعات طويلة، وأنا أغني على سببتي مما حفظت أو سمعت منها، أو من تأليفي أو تلغيفي على الأصح، لم تكن تتضايق أو تغضب، وكانت تسمح بكل تلك الصبيحة، وتضيف من عندها أو تصح بعض الأشياء، وترجوني فقط أن أفضض صوتي قليلاً، لا خشية إزعاج، بل خشية أن أتعب أو أبيع صوتي، كما حدث لما كنت الصبي الذي رفقه المتظاهرون، وكان يردد تلك الشعارات الهانزية والوطنية، حين توفي الرئيس المصري جمال عبدالناصر الذي كانت تمجده جدا.

وتترحم عليه، ويشير له بقلبه، الله لا يرحمك يا «أبو خاد». هل أقول أنها جبهت لي الأدب والكتابة و علمتني الشعر؟ أعتقد أنها غرست في البذرة الأولى للشعر وللحكاية والكتابة، لكنها ببساطة علمتني أن الحكيم الطلو أو الاغاني العذبة يجب أن تكون جديدة أو مبتكرة أو فيها شيء ما، هذا «الشيء» الماء، والذي كانت بعفوية تفهم أنه ليس من المتداول، فتحت ذهني على تفكيك ما أسمع وإعادة تشكيله، أو تأليف ما يشبهه، أو يناقضه، حتى أغاني الشابة أو البرغول أو العنابا أو الميجنا أو السامر، أو حتى الهاهاويات التي تطلقها النساء مع الزغاريد. وكنت قادراً على تحويل بعض الكلمات لتصبح تلك الاغاني ذات معنى وطني مثلاً، أو تحمل مدلولاً جنسياً فاضحاً.

لقد اكتشفت وأنا أكتب، أو أغرف من مخزون الطفولة والحكايات، أنني كنت أكرر وأعيد حكاية واحدة، هي حكاية أمي وإن بشكل واسلوب مختلفين. وما زلت أظن أن كل ما أكتبه من شعر وحكاية ليس إلا ترديداً لتلك اللغة الأولى على صديها.

لكنني لا أعرف كيف سيظهر أثر رحليها فيما سأكتبه لاحقاً، ولا أنري حتى الآن إن كنت سأكتب لها أو عنها أو عنهم. لكن الشيء الوحيد الذي أنا واثق منه أنني لم أعد كما كنت قبل رحليها ورحيله، وإن تكون كلماتي كما كانت من قبل، وإن تنشف ينيابح الطفولة الغزيرة منها ومنه ما حبيت

## هلال البادي \*

أصعد لأرى ما خلف التل...

( اصعد

اصعد

أعلى

أعلى

هناك

حيث الرمال تزحف إليك

اصعد

اصعد

للغيب،

للقادمين..

وانظر ماذا ترى !!! )

كم كان من الوقت سأحتاج لكي أفهم لماذا هم مستمرين

كاليفاس هكذا؟

كم وقتا سيمضي لكي أفهم لماذا يركزون أعينهم المصابة

بانكسار الشمس إلى ما وراء التل الرملي الغامض؟!

كم سأحتاج من الوقت، كم سأحتاج؟!!!

كم سأفكر : لماذا هم يقفون سكونا في هذا المكان؟ ينتظرون

قادما من خلف التل الأصفر ! والشمس تكوي وجوههم وتقلي

أعينهم؟ تذهيهم كزنيق !!

كانوا يواجهونها دون إدراك لأي مسافة بينهم وبينها.. كانوا

يقفون منذ الصباح هكذا، وإلى مغرب الشمس : صدورهم

تحترق، وجوههم تنصهر.. وهم لا يتزحزون !

وعند الغروب يتراجعون عائدني إلى خيامهم المارية، وهم

يتنهدون "لن يأتي اليوم !"

وأنا واقف أحاول أن أغطي وجهي من ضربات الشمس، أحاول

أن أجد ظلا في هذه الصحراء، أحاول أن أجد مبررا كافيا لهذا

الوقوف اليومي الغريب..

منذ الصباح

حتى غروب الشمس

الشمس التي أوغلت نارا في عيونهم المهرقة، أوغلت بياضا في

عروقهم، فلم يعوبوا يشعرون بعدئ النار التي تحيط بهم في

هذه الصحراء ؟

« لم أصدق عندما قال بوجودهم.. وقلت له إنها إحدى أوهاام الممرحية التي لا تستطيع أن تؤيدها إلا في الكواليس، كونك تخاف الجمهور.. لكنني الآن، فقط، أعترف أنه لم يترك بينه وبين تلك الأوهام أية مسافة يمكن بها أن يعود.. ولم أعد.. لن... »

من أوراق مي قبل اختفائها

في الصحراء كل شيء يذوب..

لا يبقى سوى الرمال الصفراء، لا تبقى إلا الحيات تجلجل

أزبالها رغبة في الانقضاض على فريسة هائمة على وجهها..

وكنت، كما كانوا، فريستها.. أما الحية، أو الحيات، فلم أدرك،

بعد، شكلها أو كيف انقضت علي / عليهم..

كم وقتا مر، وأنت هناك؟

كم من الزمن الهلامي أخذت كي تفتح عينيك وتفيق؟

« كانت عينها شاردين.. كانتا تبحثان عن مسافة تستطهعان

من خلالها النفاذ إلى الخلاص، وكنت شاردا فيهما أحاول ألا

أنحس جرحي المنفطر، أحاول أن أبجر فيهما كي أنجو مما

يحاصرني.. كانت هي النجاة، الطوق الذي سيحملني في هذا

البحر الرملي الممتد، ويصل بي إلى الميناء، إلى شاطئ الأمان !

لكن لماذا تشرذ بعينها بعيدا عني؟

أهي المسافة التي يجب أن تظل بيننا؟

أهي المسافة التي قالت إنها ضرورية كي أنجو؟

مسافة ماذا؟

الموت وحده يخلق مسافات شاسعة بيننا، وهو لم يأت بعد !

فلماذا أردنا لكلينا المسافة؟ قالت «لكي أنجو» مم أنجو؟

والصحراء تحاصرني..

هنا لا مسافة بيني وبين الموت..

هنا تل يخبي خلف الغموض..

هنا صحراء تجفف داخلي المملوء بها وحدها..

غير إنه لا يبقى غيرها هناك !!

لماذا تركتهم يفعلون بي كل هذا؟ وأصمت... لكنني تركتهم

وحملت حقائبي ومضيت.. طال مكوثي في التيه.. طال سفري،

ولم أجد منفذا في هذه الصحراء.. لم أعد أنكر ذلك الوقوف

المقيد أمام تل رملي يشتعل ! تركتهم ومضيت، ولم أفكر في أن

\* قاص من سلطنة عمان.



مر اليوم الأول، وهم هكذا.

كان كبيرهم يهسهس أمرا إياهم التزام الصمت، وهم يحذقون في قرص الشمس اللامع، ينتظرون الغيب من وراء التل الرملي..

مر اليوم الثاني

ملابسهم هي هي، لم تتغير.. جلودهم بدأت تطفح بالحرق.. وهم جامدون مكانهم، يحملقون بعق، وينتظرون القادم من خلف الرمال..

والشمس ترسل شواظا من لهب للعيون.

مر اليوم الثالث

الرابع

الخامس

العاشر

السادس عشر

وتسالت امرأة كانت تعية مرهقة، بطنها متكورة، وزوجها ينظر بجانبها كالبقية، تسالت في وهن «سيدي : لماذا نحن هنا؟ أن يأتوا؟ أن نذهب نحن إليهم؟ لماذا ننتظر؟ إنني امرأة حبلى وهذا زوجي رجل أشيب، ألا تحفون الضعاف؟»

الكلمات ضعيفة كانت والصوت مبجوح، وزوجها الأشيب يفتح فاه ككلب ضامر !

التفتوا إليها، وهسهس كبيرهم بالصمت، وانتظروا..

مر اليوم السادس والخمسون

وهم ..

هم ما فتئوا يواصلون تزوجهم اليومي، من الخيام إلى أسفل التل الرملي، يحملقون في القرص الأصفر، يذنبون أعينهم، وينتظرون القادم الغريب، وبعضهم ظل متسائلا «لماذا ننتظر؟» «لماذا لا نذهب نحن؟» وكبيرهم، ومن حوله، يهسهسون أن صمتا كي نسمع متى يأتون؟

أيام طويلة  
طويلة جدا، تنصل في سكون الليل، مرت.. حتى حزمت حقائبي، وأعلنت أنني لن أنتظر مكوئا هنا، ولن أنتظر تجاه التل أو أصبر عيني أو أصمت أو أتكلم بغياة !!  
ليال طويلة..

طويلة، كعمر فاض عن حاجة صاحبه، مرت.. حتى أفقت صباحا، كي أدرك أن لا مسافة بيني وبين لظى شمسي يهبط على المكان.. كي أدرك أن نومي كان مملوما بالاضطرابات، وأن ثمة ما هاجمني ليلا انزعج مني سلامي النفسي، ولم أدرك بعد ما يكونونه أو كنهه !!

«من منا خطأ في حق الآخر؟»

طلبت مني مسافة، فلم أخيب أملها.. كانت المسافة موجودة أساسا منذ اللحظة الأولى..

مسافة فاصلة بين قلوبين

مسافة صفراء

مسافة تلين

أكدت بأن هذه المسافة من الأهمية بمكان لكلينا، كي نظل أحياء ! وفي الفتام.. أصبحت صحراء !!!

وخلف التل الممتد كانوا ينتظروننا ! لماذا نذهب إليهم؟ سنتركهم ينتظرون حتى يكلوا من الانتظار، حتى يياسوا !! وفيما بعد لن نترك مسافة، أي مسافات تفصلنا، وسنقصدهم.. سيكونون متبجين.. منهكين.. وإن يبقى منهم أحد، أي أحد.. لأنهم سينصهرون كالرمال.. (صوت أحد كان وراء التل الأصفر ينظر باستمقاع !)

«وتركت مسافة بيني وبين الذي أمامي كي لا أصطدم، كما أوصتني دائما، لم أشعل أي أنوار.. لأن الوقت كان نهارا.. وأمعلت النظر في الأمم، واستمعت إليها وهي تنشني لحن سلام، وتقول لي : أحيك لن تفصلنا أي مسافة؟»

\*\*\*

في اللحظة التالية للحلم كان لابد أن أفيق كي أدرك مدى البعد الذي يملأ حياتي.. كي أدرك اتساع الرمل والاضطرار في رثتي.. كي أدرك أن الخيام التي أعيش فيها قد اندثرت وما عادت في مكانها، وأن اللوحة التي طالما رأيتهما في أحلامي كانت مجرد رسم أله لم أعرف أن أضع له الألوان المناسبة، ولا أن أقيس له بروازا ملائما !

وكي أدرك تماما أنهم جازوا على غفلة من الجميع ( غفلة الشائمين بعينون مفتوحة ).. هبطوا من أعلى التل، وأخذوا يتوغلون في / فيهم، دون أن يصبوا، وأحس معهم، بمدى فداحة ما يحصل ( فداحة حياتنا حينذاك )..

كانت مآقيهم مذابة فكيف سيسبرون؟

كانت دماؤهم متفجرة فكيف سيحسون؟

وأنا كنت أشاهدهم، ولم أر أنها كانت تسقط.. تسقط.. تسقط هبوطا نحو الهاوية.. الهاوية التي صنعتها.. الهاوية التي صنعوها.. الهاوية التي ما لها من قرار.. كانوا يحاصرونها.. يحاصرونني.. ولم أسمع ندائاتها رغم القرب.. رغم المسافة.. (هل قلت المسافة؟.. نعم كانت هناك مسافة بيني وبينها.. كانت مسافة عاطفين مملومين بالبعد.. مسافة لم أدرك أنها كانت طويلة.. طويلة وحفافة مثلي.. ويا غرابة هذه المسافة! يا للتناقض

الذي تحمله كلمة مثلها ! النجاة والموت في آن معاً!! كنت أشاهد الواقعة الدائرة عند القتل.. كان الصغار يجنون الرمل ويسألون آبائهم المنصهرين «متى تعود لنا خيامنا؟ متى تورق نخلتنا؟

يسقط عيدها؟

متى ذرى النهر يا أبي؟

متى نراه؟

هم يتساقطون.

يتساقطون خوفاً من حجر يا أبي !!

متى؟»

ولأنهم كانوا يزدادون انصهاراً : كان الأطفال يكبرون على وجع السؤال، ويربون الصحراء تكبر تكبر، وتذهب داخلهم البراءة والحياة :

كيف لم يشعروا بالقادمين، وهم الذين انتظروا دهراً؟ كيف تولعوا فيهم ولم يدركوا أنهم جاءوا إليهم وأنسكبوا فيهم؟ كيف ظل كبيرهم يهسهس بالصمت - والقوم تأكلهم الشمس، يأكلهم العري والجوع - والذين تحلقوا حوله يرددون العبارات إياها؟ وكيف لم أنتبه؟

كيف لم أنتبه إلى أنها اختفت، وما عدت قادراً على اقتفاء أثرها؟

ستووويووويوووي

صرخ عاليها.. كان حاجبها معقوفين وثمة خصلة بيضاء مندلفة على الجبين.. ستووويو.. كررها مجدداً بصوت أكثر علواً.. كان العرق يتفصد من جلده.. كان غاضباً من أحداً. «أنتم لا تعرفون كيف تؤدون أدواركم.. لا تعرفون كيف تتعاملون مع منصة ستمثلني مقاعدتها بالمتفرجين بعد حين.. أنتم بلهاء، بلهاء..» متوتراً كان، ودخان سيجارته يتصاعد منكسراً.. زفر بعنف، ثم شتم بصوت لم نكد نسمعه..

قلت، وأنا أرتجف حزناً في داخلي : النص صعب يا أيها المخرج.. صعب.. صعب..

أحدنا أتكا على عمود من الفلين.. كدت أراه يبكى، لكنني رأيته يغمض عينيه ويبتلع الهواء ! آخر وضع رأسه بين يديه، ثم سرح شعره وصمتم.. وآخر ظل صامتماً، ونظرة عينيه تائهة في اللاشيء..

زفر مرة أخرى وهمهم بكلمات شائمة، ثم جلس على أحد الكراسي، وأشعل سيجارة يرتشفها دون النظر إلينا.. وخرجنا..

خرجنا دون كلام، دون أن ينظر أحداً للآخر، دون أن تتوابع

في الطريق، أو يرفع أحداً يده محبباً الآخر..

«مثل الينا حبيبتني تحتاجني تحت الظلام، ومثل الفرح حبيبتني أحجابها وسط الزحام» كان السائق يردد وراءه، والطريق متوقف لضوء أحمر.. مشغل بأبواق السيارات التي لا تفصلها مسافة عن بعضها البعض..

أصوات

أصوات تتداخل.. مزيج من الإغناء، مزيج ليلي يهبط على قلبي «لماذا لا أقدر على هذا النص؟» إضاءات تلهب عيني.. كان يفتح النافذة ويدخن.. الدخان يتطاير مع أصوات الشارع، الشارع مملوء بالأصواء المرفهة . كلمات متطابقة،

منقوصة،

مأكولة،

متكسرة ..

«أرفض المسافة،

والسور،

والباب،

والحارس.....»

أخذت مفديلاً ورقياً ودعكت عيني.. قال «حقلي ! لا يعرفون كيف يصنعون شارباً!!» لم أنتبه تماماً.. أعلن الراديو عن ساعة أخبار.. ( لماذا تركتهم يأخذونها مني؟ ورفضت أن أصمت، وأعطيتهم ظهري، وأنظر بلهائه في اللاشيء؟ لماذا هذا النص صعب؟ لو كانت معي... لو.. ) كان ينصت، والسيارة تمضي في طريق أقل وجعاً..

سلام

موت

حرب

حياة.

أصعد

أعلى

أعلى

حيث التل

هل تراه؟

( في آخر دقيقة، جاء الأمر بالتوقف.. عندها انطفأ ضوء المصباح الوحيد، عندها رأيت عيونهم تلمع بشراسة ! عندها لم أستطيع أن أنفتح.. قد أغلقوا المخارج، وحطموا الشاشة التي أمامي.. فأنفتحت.. )

ملاحظة :

من يجد هذه الأوراق : فليتبناها ! لأنها خطر على صاحبها !

# حالات مسروقة

## فهد العتيق \*

رأس :

أصفر، وجسدك يعتز بصراحة واضحة .  
كنت تحاول أن تحني رأسك وأنت تتحدث أمامه، أو  
وأنت تخرج منديك الأبيض بتوتر لتمسح عرق  
جبينك، وكنت تدافع عن نفسك كثيراً، وفي غير ما  
داع، في وقت كنت تحتاج فيه إلى سؤال صغير جداً،  
لماذا فعلوا بك هكذا.

قبل أن تدخل، كان الرجل يسألني بأي وجه سوف  
يقابلك، وكان متوتراً.  
بعد أن خرجت رأيته يضحك بعمق شديد .. بعمق .

### مواجهة :

كنت أغني في الظلام، دون بهجة، ومصحوبا  
بخوف شفيف، لم أكن أستطيع التخلص من تلك  
الحالة الموسيقية، لذلك قلت لها أريد أن أحبك هكذا  
بكل بساطة، بكلمات لم تقل حتى الآن، وينار لم  
تشعل حتى الآن، وهرسالة لم تصل من أحد .. ثم  
أنني غنيت بكلمات غامضة.

الظلام يلف الغرفة، لا يهم إذا كان الظلام ظلامي  
أو ظلام الأغنية أو ظلام الخوف القديم الذي يربض  
في صدري . لكن الحجر، هكذا بلا مقدمات، سقطت  
بجدرانها الورقية على كلمات الأغنية، في مشهد  
سينمائي مؤثر، وأنا استسلمت لنومة أهدية، موت  
مبكر، محروماً من كل ذكرياتي، ومنذ ذلك الوقت  
تركت عادة الغناء في الظلام.

قهرت الإفصاح عن مشاعري وانما في الهواء  
الطلق، أمام الناس، حتى لا أموت مرة أخرى ميتة  
مجانية، بلا جماهير، فلماذا أحبس أنفاسي  
وخوفي في صدري، وأنا أشعر أن الكرة الأرضية،  
بقضها وقضيضها، تسكن في صدري .

صاعدا درجات السلم الطيني، حتى أصل إلى  
النقطة الأكثر ارتفاعاً في بيتي، أتأمل بيوت الحارة  
واحداً فواحداً وعمارات المدينة واحدة فواحدة،  
وأختزل تاريخ المدينة في صورة واسعة، من هذه  
الجدران العالية، البيوت الطينية صفراء، هادئة  
كلوحات تراثية موصولة، والمناظر تتسامق ساطعة  
، وكنت في ارتفاع بحيث أن نخبة من البيوت تبدو  
بارزة قليلاً ، لأصطاد النظر إلى رأس بشري من  
البعد، كان ثابتاً بدون حركة . وكان يبدو لي من  
بعيد شكلاً جميلاً، نقطة صفراء لإنسان ، وكما لو  
أنه يراني، مثلما أراه، نقطة بعيدة كنت أتأمله، حتى  
رفعت يدي ملوحاً له، ولكنني لم أجد استجابة  
واضحة ، فقط تحرك الرأس حركة صغيرة، ثم عاد  
إلى سكونه، فرفعت يدي ملوحاً مرة أخرى، ولم أجد  
رداً، وبدا لي الرأس أكثر جموداً كصنم، كأنه يريد  
أن يتفرج فقط، دون أن يكون بحاجة إلى مد جسور  
علاقة مع أحد، حتى رأيته، بعد وقت يتحرك ويعمل  
برأسه، فلوحت له بيدي، ارتفع قليلاً، فلمحته لأول  
مرة واضحاً، بثوب أحمر زاهٍ. كأنه الفرع نفسه،  
يرقص على جدران بيوتنا، ويطل علينا من علو،  
يليق به .

خوف :

قلت لك أنني عندما رأيته أمامه مرتبكاً، شعرت  
بالحيرة التي دفنتني في الحزن البالغ، وقلت لك  
أنك بدوت أمامه كخائف لا يقوى على الكلام،  
كانت الكلمات تخرج من فمك بأحرف مخنوقة،  
مقطعة، ومرتجة، كأنها تبكي، وكنت أرى وجهك

\* كاتب من السعودية

## ربما يأتون

ربما يتركون بيتهم القديم، ويأتون، أخيراً ..  
يأتون إلى مدينتنا التي ستحتفل بأرواحهم  
المبتهجة وملاحمهم الجميلة .

يأتون إلينا ..

ياخذون بيتاً جوار بيتنا، فنسمع أصواتهم في الليل  
والنهار ..

ربما يتركون بيتهم، يملكون سيارتهم ويدخلون  
المدينة من كل أبوابها دفعة واحدة، ثم تتبعثر  
أقدامهم في تراب حارتنا، وتنتطق مهرة الغناء في  
أرواحنا .

ربما يأتون، هم ودماؤهم، وبعض أسرار الطريق .  
ينظرون خلفهم إلى بيتهم القديم وأثار أعمارهم ..  
ثم .. يأتون إلينا .

ربما ..

## تعارف :

استيقظ فجأة مبكراً وبشكل مزعج، حتى أن تفكيره  
كان متوقفاً عند نقطة ما تقاطع في شارع  
(مثلاً، أي شارع، كان يتمشى وحيداً على الرصيف  
الممتد، حتى ابتسمت في وجهه فجأة وسألته : ما  
الذي جاء بك إلى هنا ؟ .. تأمل وجهها وسأل نفسه  
: أين رأيت هذا الوجه من قبل ؟

في المساء طرقت عليه الباب، طرقت مرة أخرى،  
لكن دون إجابة، فأقنعت نفسها أن تتركه لينام ،  
بينما كان يلف أروسة المدينة يبحث عن تقاطع ما  
في شارع ما في مدينة غامضة لا يعرفها ، وفي  
أحيان قليلة كان يتوقف ليسأل نفسه : أين رأى  
ذلك الوجه الجميل من قبل ؟

## روية :

كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات  
تتجاوزه بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه  
النظر الضعيف، وفي لمحة بصر واهن، فجأة، لم  
يجد نفسه، هكذا .

قال إنه ربما سقط في بئر مهجورة، أو حفرة  
خادعة، أو غياهبه لا يعرفها، وكان كلما حرك يديه  
تصطدمان في جدار صخري، يفتح عينيه فلا يرى  
شيئاً، والمكان معن في ظلام عميق معبأ أجواؤه  
بخيالات موحشة .

كان يسمع أصواتاً بعيدة تأتي من كوة ضئيلة فوق  
رأسه، وكان يشعر أن صوته بدأ أكثر ضعفاً من ذي  
قبل، وروحه تصفق بأجنحتها كل شيء حولها .

حاول أن يتحرك فلم يستطع، كان يشعر بشلل في  
كافة أطراف جسمه، حاول أن يصرخ فخرج صوت  
خافت يشبه العواء الصغير، فأمضى وقته ما بين  
غيبوبة وصحو مريض .

كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات  
تتجاوزه بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه  
النظر الضعيف .

كان يفكر بأشياء كثيرة متداخلة ممعنة في السواد  
فيبكي، وأحياناً تمنع أشياءه في البياض  
فيضحك .

وصل بيته يقطر خوفاً وتعباً وعرقاً، ثم بدأ يقص  
رواياته الحزينة بكلام لا يفهمه وعلى أناس لا يراهم  
في وقت حالم ومثير، له رائحة الحمى .

## نسيان :

ذات مساء، تركت رأسي بكل أسئلته الضالة عند  
باب بيت لا أعرفه وخرجت، كنت أشعر أنني خفيف  
إلى درجة الطيران .

وفي البيت شعرت أن الكلام يهرب مني، فكلمة  
أنطق كلمة تخرج معكوسة، أو تطير في الهواء بلا  
صوت، أحسست أن أعضاء جسدي تتساقط الواحد  
بعد الآخر في معركة يبدو أنها محسومة، وحين  
قررت الهرب والنوم، صحت فجأة .

كنت أحاول أن أترجم تلك الكلمات التي خرجت  
معكوسة حين قفز السؤال مثل عمود النار: هل أنا  
الذي كنت نائماً؟ .. أم أن الذي كان يقظاً أحد  
سواي؟ .



## ممدوح عدوان

### عندما أصابه الموت، لم يضع يده على جرحه

#### منذ مصري\*

يحسد عليه، هو من كتب تلك القصيدة عن علي الجندي منذ سنوات، لكنه نشرها في آخر مجموعة شعرية أصدرها (حياة متناثرة) وكأنه أرجأها إلى اللحظات الأخيرة على ذلك الأمل!! وهو من قدم له أعماله الشعرية الكاملة، وهو من سبقه، إلى الموت. أما علي فلا أظنه سيقي بوعده. لأنني لا أظنه كان جاداً عندما وعد به، من كان يصدق! ثم ربما لأن الأمر تأخر قليلاً بالنسبة إليه، فلم يبق له هذه الأيام سوى أن يعاف ويسأم كل شيء. لها معنى بالتأكيد شهادتي أنا بالذات عن (ممدوح عدوان). ولهذا أكتبها. فلست من خلانه ولا من أصدقائه المقربين رغم معرفتي الشخصية به منذ ٣٤ سنة، كما أنني لست من المعجبين لهذا الحد بشعره، وربما العكس. أقصد بالنسبة لي كواحد من الذين أطلق عليهم لقب شعراء السبعينيات، أول جيل من كتاب قصيدة النثر السورية، أولاد محمد ماغوط الشرعيين وغير الشرعيين، كان (ممدوح) مثلاً جامعاً لكل ما حاولت أن أبعده عن شعري، كل ما عملت أن أخطئه، كل ما رغبت أن أكون مختلفاً عنه. وكان هو أكثر من غيره بكثير، شاعر جيل الستينيات، شاعر قصيدة التفعيلة، التي أعلنوا عداها لها،

(ممدوح) مُت الآن وسأكتب عنه قصيدة (علي): مُت أنت وسأكتب عنه ديواناً

كلاهما.. (ممدوح عدوان) و(علي الجندي)، هدفان جميلان للموت. لكن (علي) اختبأ في مكان ما، وقد بحث عنه الموت كثيراً إلى أن ينس من أن يجده، فنسيه... وتركه يموت لوحده... أما (ممدوح) فبقي يستعرض نفسه أمامه، طويلاً وعمراً، يحملق به عيناً بعين ويتحده. وحتى عندما أصاب الموت منه مقتللاً، لم يشفق، لم يضع يده على جرحه، لم يحن بجسده، لم يقع!! وبينما هو مصر على الحياة الدنيا كاملة، يشرب ويدخن ويكتب وينشر ويجري المقابلات ويقبل الدعوات لقراءة شعره في المهرجانات ويضع الخطط لعشر سنين قادمة في أسوأ تقدير، مؤكداً للجميع أنه لن يموت، لن يموت الآن على الأقل... مات.

ممدوح... السباق في كل شيء، هذا ما كان

\* شاعر من سوريا

ما يميز (مدوح) كشاعر تغيلية مختلف عن سواء، تلك المحسوسية في الصورة، أو الصورة الحاملة لمعنى ما، مقابل تلك المجانية التي كانت تتصف بها صور واستعارات باقي شعراء جيله.

المرّة الثانية التي قابلت (مدوح) بها، كانت بعد حرب تشرين، أي عام ١٩٧٤. حين أصطحبني عادل محمود معه لمقر الإدارة السياسية حيث كان يقضي خدمته العسكرية كصحفي، وكان (مدوح) هناك في ذات الغرفة، ما قاله وقتها رداً على رأي لي في شعره: (هذه الأيام لا أكتب شيئاً، فقط أقرأ، القراءة بالنسبة لي كالكتابة تماماً).

بعد هذا وخلال تلك السنين الكثيرة التي انقضت، التقيت به العديد من المرات، في دمشق وفي حلب وفي اللاذقية. مرة جاء مع زوجته وأصدقاء آخرين ملهباً دعوتي للعشاء في بيتي، وبينما كنت أتكلم وأتكلّم ولا أتوقف، فإذ به يقاطعني في وسط القصة، ويلتفت إلى زوجتي الصامطة بجانبني قائلاً: (سمعنا منذ يتكلم كثيراً، ونستطيع أن نخمن كل ما يمكن أن يقول، رجاءً أسمعنا صوتك). لكن هذا لا شيء بالمقارنة مع سيرة أخرى قضيتها أنا وهو وعلي الجندي في بيت أحد الأصدقاء في اللاذقية. وكان قد أولم لنا عشاءً فاحراً من عدة أنواع من السمك مع عدة أنواع من المشروبات. حينها كانت تصلنا أخبار أحداث حماه، وكان منا من يصدق ومنا من لا يصدق، ومن سوء حظ مضيفنا أنه كان من المشككين بما يجري، وله فيه رأي آخر مختلف عن رأينا. مما أشعل (مدوح) غضباً، وأبدله من ذلك السكران المكثّر من النكات والضحكات الذي أعرفه، إلى ذلك المقرع بقسوة والمبهدل دون رحمة والمتهم لمضيفنا في بيته وعلى مائدته بأنه إمّا قليل الفهم والاحساس ومعدوم الضمير وإمّا مخبر وعامل لسلطة. وبعد أن أفرغ (مدوح) كل شحنته النارية قام وخرج إلى الشرفة، ولدقائق رحنا نراقبه، سائداً مرفقيه على حافتها يتصاعد منه الدخان، مما أتاح لمضيفنا المسكين بعد أن خرس لا يرد بشيء طوال البهلة، أن يقول موجهاً كلامه لطبي، طالباً بعض المواساة: (هل كان يجب علي (مدوح) قول كل هذا؟) (أجاب علي دون تردد، مشيحاً

ورحنا نطلق عليها تنظيراتنا ونشّن حروبنا. كان هو، أكثر من غيره بكثير، الخصم الذي تصدى لنا، كاشفاً عيوبنا كلها، ركاكتنا، ضعف لغتنا، قلة استعدادنا. وكانت مشكلتنا معه، أنه كان في هذا محقاً. لكنه يوماً لم يقف في وجه أي منا، يوماً لم يقطع طريق أحدنا، نشر لنا جميعاً عندما تسلم تحرير مجلة المدى، كان يحرص أن يبدو صديقاً لنا واحداً واحداً، يظهر أكثر مما نتوقع منه بكثير التقدير والاهتمام، ربما لأنه كان بدوره يعلم أننا أيضاً محقون، فهو بخبرته وذكاؤه، لا ريب قد أدرك المازق الذي علقت به قصيدة الستينيات، الحائط شبه المسدود الذي وصلت إليه، حتى إنه في الخاتمة أعلن ذلك صراحة وراح يكتب، مع ما راح يكتب، قصائد نظرية... جميلة.

قلت إن معرفتي ب(مدوح) بدأت منذ / ٧٤ / سنة، أي في عام / ١٩٧٠ /، عندما حضرت أول أمسية شعرية في حياتي وكانت على مدرج كلية الآداب بحلب التي كانت تشارك ذات البناء مع كلية العلوم الاقتصادية التي كنت طالباً من طلابها. قرأ (مدوح) وقتها بنبذة عالية، وبأسلوب لافت، قصيدة يردد بها: (النور الأحمر، قف / أنا واقف / النور أخضر، سر / لا. أنا واقف) قابلها الحضور الطلابي باستحسان وانفعال شديدين، متجاوزاً مع الشاعر لدرجة مقاطعته بالتصفيق مراراً ومطالبتها بإعادة قراءة أغلب المقاطع، ثم القصيدة بالكامل. كانت قصيدة احتجاجية أستطيع أن أسفها، إذا لم أقل سياسية؛ قصيدة عامة، لا شيء شخصياً بها سوى جرأة صاحبها في الإيحاء بأشياء والتصرّيح بأشياء. كان بينها وبين ما كنت أظنه شعراً وقت ذاك بون شاسع، ومع ذلك كان لا بد لي من الاعتراف بإجادة (مدوح) لكل ما يقوم به، هذا النوع من الشعر، هذا النوع من الإلقاء، هذا الصوت، هذا التواصل مع الجمهور. بعد الأمسية خصّنا أنا وشلة من الأصدقاء بأنه هبط معنا مشياً على الأقدام من الجامعة للمدينة. أذكر أنه كان يشرح فكرة : (لا يوجد في اللغة العربية مترادفات):

ثم ابتعت، عند صدورها، مجموعته الثانية (تلويحة الأيدي المتعبة) التي أحببت قصائدها بعض الشيء، لكنني أحببت عنوانها أكثر وما زلت أحبه، فلقد وجدت فيه

بوجه بعيداً: (مددوج) معه حق.)

الأمسية الشعرية الثانية التي حضرتها له، كانت، إذا خدمتي ذاكرتي جيداً، في نهايات الثمانينيات من القرن الماضي؛ في المركز الثقافي في اللاذقية، وكانت القاعة تملأ من أي مقعد شاغر ومكتظة بالواقفين في الممرات، فلم يتوفر لي مكان إلا في غرفة الآلات التي يتم عرض الأفلام منها والتحكم بالصوت والضوء، وهي تطل على القاعة من فحنتين صغيرتين رحت أتابع ما يحدث من إحداهما، ورغم أن المناسبة كانت مناسبة وطنية أو حزبية أو كلاهما معاً، وتحت رعاية الرفيق أمين الفرع والسيد المحافظ، فلقد قرأ (مددوج) شعراً أو بهائناً سياسياً أو عريضة انتخابية، لا أعرف، ولكن ما رأيته هو أنه الهب مشاعر الحضور وألهمهم، إلى أن صدرت أوامر من قبل مسؤولي الصف الأول بقطع الكهرباء أكثر من مرة عن المايكروفون، ثم عن القاعة كاملة. لكن (مددوج) ما كان ليتوقف.

هناك الكثير من المآثر في حياة هذا الرجل. لا يوجد أسهل من قول شيء كهذا، أن نقول إنه أصدر /١٧/ أو /٢٠/ مجموعة شعرية!! أولها (الظل الأخضر) ١٩٧٦ وأخرها التي جمع بها قصائده الثورية (حياة متناثرة) ٢٠٠٤، هو الذي يؤثر أن يذكر. أول ما يذكر كشاعر، وإنه في الأيام الغابرة، أيام الشعر، وأيام فرساته، ورواج كتب الأعمال الشعرية الكاملة، طبعت دار العودة عام /١٩٨٢/ أعماله الشعرية في مجلدين، بجانب الأعمال الشعرية لهدر شاكر السياب وأدونيس والماغوط ومحمود درويش وسميح القاسم وعبد الوهاب البيهاتي وصلاح عبد الصبور وروغيرهم من أساطين الشعراء العرب، ولكن ليس من بينهم واحد من أساطيني. كما أنه الكاتب المسرحي السوري الأول في السكك صاحب الـ /٢٦/ مسرحية، والثاني في الشهرة بعد سعد الله ونوس. وهو لو أراد لصار روائياً، فقد أصدر باكراً في /١٩٦٧/، ذات السنة التي أصدر بها مجموعته الأولى، رواية (الأبت)! وماعاد لكتابة الرواية، متلهمياً بكتابة /١٦/ مسلسل درامياً طويلاً ولا أدري كم سهرة تلفزيونية، حتى أصدر عام /٢٠٠٠/ عن دار رياض الريس في بيروت رواية (أعدائي) الضخمة لدرجة أنني لم أفكر بقراءتها. وأيضاً

المترجم لما يزيد عن ٢٢ كتاباً انتقاهما تبعاً لذوقه وحسن اطلاعه منها (سد هارتا - داميان - رحلة إلى الشرق) لهرمان ميسه، (وفي انتظار جودو) لمصونيل بيكيت التي أعدها بتأويل خاص ومثقت. وإتقرير إلى غريكو) لروائيه المفضل نيكوس كازنتراكس وقد ختم مسيرته في الترجمة بتصديده لترجمة ملحمة (الألياذة) لهوميروس التي صدرت عن المجمع الثقافي في أبو ظبي وكان يعمل خلال فترة احتضاره على ترجمة (الأوديسة) وأرجو أن يكون قد أنهاهما. قلت لا أسهل من تعداد مآثره، والقول إن (مددوج) كان يستطيع أن يكون أي شيء، بل يستطيع أن يكون كل شيء وربما كان كذلك، لكنه في كل هذا اعتبر من قبل الكثيرين شاعراً وروائياً ومسرحياً ملتبساً. كثيرون لم يفهموا تنوعه، كما لم يفهموا موقفه السياسي، كانت هناك دائماً تأويلات، ودامنا كانت تطرح أسئلة عن سبب تقاضيه النظام عن جرأة (مددوج) وتجاوزاته، في أدبه وفي جلساته الشخصية وأيضاً في مواقع عامة كما حدث عندما وصل له الدور بالكلام أثناء مناقشة تطوير الجبهة التقدمية. هل كان محصناً لهذه الدرجة ومن أين أتت حصانته، أكان مصنفاً من الذين لا يمسون بالنسبة للنظام، أكان هذا بسبب علاقاته؟ أم بسبب مكانته الأدبية؟ أم بسبب شخصيته؟ أي لعبة كان (مددوج) يلعبها ويجيدها، هو الذي لم يمدح ولم يطبل لأحد يوماً، وهو من منع عن الكتابة في الجرائد والمجلات المحلية ومن حجز جواز سفره مرات، وهو من مهر بإمضائه كل البيانات السياسية التي صدرت عن المثقفين خلال السنوات الأربع الماضية، ولكن هو أيضاً من يقول في مقابلته مع راشد عيسى، مفسراً نتائجه بجلده، إنه لم يكن يتدخل بأشياء لا تعنيه؛ وإنهم ربما كانوا يعلمون أنه يتحدث من رأسه؛ وهل يوجد أشياء قد يسأل عنها لا تعني رجلاً عاماً مثله، وهل أعطي الأمان لكل من يتحدث من رأسه ليقول ما يشاء؟ وهو من سمعته مؤخراً في مقابلة تلفزيونية يقول هازلاً لمحاوريته ديانا جبور، بما معناها: (إذا كانت هكذا المعارضة فالنظام أفضل) هل هذا يصلح للهنز؟ وهو مع كل ما كتبه ضد الطغيان والفساد، يوماً لم يتخذ موقفاً سياسياً معلناً رافضاً كلياً للنظام وأساليبه، أدى به للمواجهة الحادة

معه! ولكن السؤال هل كان هذا مطلوباً منه، وهو ليس سوى شاعر ومسرحي وروائي وكتابت مسلسلات وزوج وأب.. ومدمن حياة؟ ولكن أليس (مددوح) من يقول عن نفسه إنه يختلف عن أنونيس في كونه يستمتع لنشترات الأخبار وأنونيس لا، هل كان يرضينا أكثر لو لم يكن أسعد إنسان في سوريا، كما قالت لي يوماً ديانا جبوري، وأمضى عدة أصباف لا غير، أو عقداً من السنوات في الضيافة الكريمة لبيت خالته!! هل لو حدث ذلك له أو لغيره من الشخصيات الثقافية السورية الكبيرة، إذا كان هناك شخصيات ثقافية سورية كبيرة ولا كبير في سوريا إلا الله وحده جل جلاله... لكان حالنا نحن السوريين أفضل، ولو قليلاً؟

قد يستهوي المرء، وهو يمسخ بنظره مشهداً واسعاً لهذه الحياة الفنية والممتلئة والمتلصبة التي عاشها (مددوح عدوان)، أن ينظر إليها كمسرحية تراجمية وهزلية بأن وبالتالي ينظر إليه كممثل فيها. لماذا لا، أليس هناك فكرة متداولة بين الناس بأن حياتنا مسرحية ونحن ممثلوها!! أبطالاً أو خونة أو مترددين بين بين!! أليس هو من قال في تلك المقابلة التلفزيونية التي ذكرت، مبرراً كتابته للمسرح والتلفزيون، إن أول ما رغبت أن يكونه في رعايته أن يكون ممثلاً، وأنه يقوم بما يشبه التمثيل حين يلقي قصائده! وهنا لا بد أن نعطي (مددوح) دور البطولة في هذه المسرحية الكبيرة من تأليفه. أولاً لأنه يستحق، وثانياً هو لا يرضى أقل، فلقد أصر طوال حياته أن يكون فارساً، عاشقاً، شجاعاً، كريماً، صادقاً، مخلصاً، نزيهاً... رغم ما يدعيه في جلساته من زعنة، ربما كان بها يجاري موضة الأدب تلك الأيام! هذا الدور الذي تابع (مددوح) القيام به حتى المشهد الأخير، حتى لحظة موته. لا أحد من المثقفين الذين أعرفهم عن قرب، أو عن بعد، أظهر هذه الجلالة والقوة في مجابهة المرض والموت، لا بو علي ياسين الضعيف ولا هاني الرامب الخائف ولا سعد الله ونوس الذين خلاف ترادده لجملة (نحن محكومون بالأمل) أمرضني ما كتبه عن مرضه وعن فقدانه الاحساس الوهمي بالأبدية في كتابه (عن الذاكرة والموت)!! هنا أحسب ولأول مرة صار لـ(مددوح عدوان) مشروع، لا في

الشعر ولا في المسرح ولا في الرواية ادعى (مددوح) بأن لديه مشروعاً: (لم يكن عندي أبداً مشروع) أمّا في الموت فقد كان مشروعه جاهزاً... أعلنه على الملأ، في البيت والشارع والمقهى والمجلات والجرائد والمحطات التلفزيونية. سيأكل ويشرب ويدخن وكأن شيئاً لم يكن، وسيكتب وسيترجم وسيسافر وسيشفى ويعود شعره لرأسه... ولن يموت... ولكن.

وهكذا كما ترون لم يكن برطني بل (مددوح عدوان) سوى العموميات. وهو رغم ما خصني به من ود، لم يكن حريصاً على الاتصال بي عندما كان يأتي إلى اللاذقية ويمكث أياماً وأسابيع في بيت أهل زوجته، ثم في بيته في أحد مشاريع السكن الجديدة شمال المدينة، حصل هذا في لعب مرتين أو ثلاث، لكنني خيبت ظنه في لعب الورق كما في الشرب والسهو.. غير أنني كنت أول من خطر على بال أصدقائه في دمشق ليرسلوا لي رزمة كبيرة من أوراق نعوته من قبل وزارة الثقافة واتحاد الصحفيين واتحاد الكتاب، لأتدبر أمر إلصاقها على جدران اللاذقية. فأعطيت القسم الأكبر منها لشابين يقومان عادة بمثل هذا العمل، وتركت معي عدداً كافياً لألصقه بنفسي في أماكن محددة.. وبينما كنت أفعل ذلك، كان الناس يلتفون حولي ثم يتزاحمون أمام الأوراق مستطعين، كثيرون منهم عرفوا (مددوح) وراحوا يعزوني به، ومنهم من طلب أن يحتفظ بورقة للذكرى أو ليطلع عليها أصحابه. حتى في الأماكن التي يمنع بها إلصاق أوراق النعوت سمحوا لي بإلصاقها. وشرطي أوقف السير لدقائق، ليتيح لي إلصاق ورقة على لوحة إعلان طرقية، عندما قرأ اسم (مددوح عدوان) عليها.

كان من الصعب أن أجد أية مشاعر تخالجني، لم أكن أشعر بأنني ألصق نعوة رجل ميت، بل ورقة عليها اسم رجل يعرفه الناس وكأنه ابن مدينتهم، شاهدوه في التلفزيون البارحة البعض قال لي، سمعوا اسمه مراراً، رجل يعني لهم لا أنري ماذا! وعندما عاد الشبان بعد ست ساعات قضياها في إلصاق القسم الأكبر من أوراق النعوة، قال لي أحدهما: (لم نرم ورقة واحدة، لقد ملأنا شوارع وحيطان اللاذقية بأوراق نعوة أخيك.. رحمه الله!)



# عندما تقاوم الكتابة آفة النسيان

## قراءة في قصة (نسيا منسيا) لزياد بركات

محمد عبيد الله \*

الصغير من طينه ويؤمسه، كي أراه ثانية أمام عيني، فأحضنه وأبكي بملء صدره.

- نشأت وحيداً وناحلاً ودون حماية في مخيم يقع على أطراف العاصمة الأردنية عمّان، كان يدعى مخيم «شئلر»، ثم أصبح «حطين» ولا أدري ماذا سيصبح اسمه فيما بعد ... آنذاك أقصد في عصر نهاية الأسطوانات، قبل ربع قرن نشأت وكبرت حاضياً تحت سماء الله، دون رضى كأنما «الريح تحتي».

وفي الشهادة نفسها ينتقل إلى حكاية حب بين شاب وفنّانة، تنتهي بالاعتداء على الشاب، ومقتل الفتاة، في صورة ما يسمى بجريمة الشرف، الفتاة تقتل طعنًا بالسكين أمام الطفل الصغير، والكاتب يتذكر صورة الضحية ومشهد المقتل «أرى الدم على الأرض يافقاً ورطباً، وأرى الفتاة تنظر إلي بعينيها المذعورتين اللتين يلتصق فيهما رجاها بائس. إنها تنظران إلي منذ ذلك الوقت إلى الآن، فهل حدث ذلك حقاً أمام عيني .. يا إلهي؟؟».

«نسياً منسيا» عمل سردي استعادي أو استرجاعي، ينهض على محاولة مقاومة النسيان، أو دفع الكتابة كي تفضح الكتمان والنسيان، ولذلك تأتي المادة المروية كلها مستعادة عبر الذاكرة، عن زمن مضى، ويصوّره أدق استعادة عدد قليل من الحوادث في أزمنة ماضية، وما يجمع بين الحوادث المستعادة أثرها المتبقي في الذاكرة والوجدان، ولذلك تروى بمنظور الراوي المتكلم / الشاهد والمشارك وفق ما يمليه الموقف السردية.

يستعيد الكاتب في عمله (نسياً منسياً) زمناً قريباً مما تحدث عنه في شهادته، بل إن الحادثة الأساسية التي تظل ماجس الراوي، هي حادثة مقتل فتاة في المخيم تدعى «عائشة»، وصورة العوينين، عيني الضحية، هي ذاتها الصورة التي أفرق ببقاتها في وجدانه، كأن هذا العمل محاولة لاستعادة الصورة نفسها، ولكنها ترد في سياق سردي فيه مستلزمات

(نسياً منسياً) عنوان عمل سردي جديد لزياد بركات (مواليد غزة ١٩٦٣)، وهو عمله الإبداعي الثاني بعد مجموعته القصصية الأولى (سفر قصير إلى آخر الأرض) ١٩٩٣، والعمالان - رغم ما بينهما من تباعد زمني - يسيران في سبيل واحد، ويؤكدان طريقة أو أسلوباً مختاراً عند كاتب لا ينتمي لأنماط الكتابة المستقرة المطمئنة، وإنما يسير في اتجاه التجريب، ابتداءً من منظوره لوظيفة الكتابة وانتهاءً بالمتون والأبنية السردية التي أنشأها.

في شهادة نادرة أو كتابة تشبه الشهادة معنونة بـ(رغم كل شيء كان زمناً جميلاً) يتحدث بركات عن حياته، وعن تعلقه الفطري بالماضي، بزمن يسميه زمن الأسطوانات وزمن عبد الحليم حافظ، ويمكن أن نذكر بعض ما يتصل بالكتابة مما ورد في تلك الشهادة (وما يساعد في إضاءة منظور الكاتب، ويصانف في قراءة إبداعه)

- أكتب، لأنني أريد أن أستمتع بالكتابة. آخرون وهم أكثر، يكتبون من أجل إيصال رسالة ما، أو لمجرد الزهو ليس إلا... أكتب لكي أتجفئ، لكي أترسّب في القاع السحيق كصوت عبد الحليم حافظ الدافئ والمألّف بلحمة الحزن النبيلة.

- أكتب لكي أرتقي ذلك الزمن الغابر، المنقضي كطعنة تمت، ويدين مفسولتين من دم المخلص... أكتب لأنشغل ذلك \* ناقد أكاديمي من فلسطين

لاستكراات الراوي وعذابات وكوابيسه التي هي نتاج ذلك الواقع المركب المعقد.

المادة الحكائيّة أو المتن السردى، يبدو محدوداً وواضحاً وهو لا يعدو ما ذكرناه مع بعض التفصيلات الأخرى، لكن ما يهمنى الآن تجاوز هذا المتن، إلى ما يحرف باسم المبنى السردى، أي كيف وصلت إلينا تلك القصة، وكيف تم عرضها وسردها؛ وربما يكون هذا السؤال هو الأهم من الزاوية السردية البحتة.

يبدو العمل مقسماً إلى فصول صغيرة نميزها بمساحات بياض، من فصل إلى آخر، وهناك اعتماد على أشكال الترفيم والفراغات لإحداث نوع من التقسيم والانتقال السردى. هذه التقسيمات أو التقاسيم أعطت النص نوعاً من الإيقاع نظراً لاختلالات خط السرد، إنه سرد غير منظم، سرد مشوش، تنظمه الذاكرة ومشاعر الراوي، ولذلك فالإيقاع نفسى، وليس مبنياً على أي شكل من أشكال ترتيب الأحداث أو تطورها أو تتابعها، موجات من التذكّر، أو الأحلام/ الكوابيس/ أو الترجيعات والتكرارات لما تم سرده سابقاً ...

يبدأ العمل مثلاً بجملة دالة: هل حدث ذلك ... حقاً؟ ثم سطر بياض يتيح مساحة للتفكير ولاستيعاب السؤال الاستعادي، قبل أن يبدأ السرد بمنظور الراوي مستعيداً حادثة الطفولة (مقتل عائشة) ... وحتى في سرد الحادثة أول مرة، لا ترد التفاصيل منظمة وإنما مبعثرة، كما تستعيدنا الذاكرة لا كما وقعت حقاً ضمن نظام التتابع الزمنى.

محمود أو العم محمود قتل ابنة عمه وأخته في الرضاعة، تخلص منها لأنها «فعلتها وكان لا بد من قتلها ... (لوئث شرفنا) فقتلتها»، ولكن في نهاية المشهد، أثناء دفن الفتاة نجد بداية وجه آخر لمحمود «بعد ذلك قال كلاماً قليلاً وهو يغالب رغبة في البكاء لم يستطع إخفاءها، ثم انحنى وقبل جبينها».

هذه هي الرواية الأولى وفق ذاكرة الراوي، كما يتذكر لاندأ بطفولته، لكن في القسم التالي، يفتح السرد على الحادثة نفسها، الزمن عام ١٩٨٥، أي بعد سنوات من مقتل الفتاة، الطفل الذي صار شاباً لا ينسى بعد كل هذه السنوات، ولذلك يسأل أمه عن القتيلة، وأثناء السؤال، يتذكر مشهداً أو صورتها، فيقدم لنا إضافات في صورة سرد تكرارى، يتوقف التذكر عند صورة العينين، «عندما انحنى ليطبق بديه على

السرد من إضافات وتحويلات لا تحتفظ بالحوادث كما هي، وإنما تعدل فيها بما يؤدى إلى تضليل القارئ عن نسبة الحقيقة فيها، أو بما يحولها إلى حوادث سردية وليست تاريخية أو حقيقية.

بهمن المنظور الاستعادي، الذي يعتمد على الذاكرة وعلى مستويات من الأزمنة نجعلها كما يلي  
- زمن القراءة - قراءتنا للنص، وتفاعنا معه.  
- زمن الكتابة، وهو مثبت في بداية الكتاب (كتب في الدوحة عام ٢٠٠١).

- زمن عائشة (بعد ١٩٦٧)، وهو الزمن الذي قتل فيه عائشة، الفتاة المقتلة، قتل أمام عيني الطفل وقد أخذت هذه الحادثة نصيباً وافراً من التكرار السردى أو السرد المكرر عبر استعادة ما حدث مرة واحدة، وسرده مرات متعددة. في صورة هاجس متكرر في اليقظة والحلم، ومع الشخصيات المرتبطة بالحادثة.

- زمن دمشق (زمن ماري أرثر). قبل ١٩٨٥ (حيث يدرس الراوي في دمشق ويحب فتاة أمريكية تهتم بقضايا الفلسطينيين والعرب، ثم تقتل أمام عيني، في صورة شبيهة بمقتل عائشة). وهذه هي الحادثة الثانية التي يستعيدنا الراوي مع حادثة (عائشة) الأقدم زمناً.

إذن يعتمد هذا العمل على حادثتي القتل بصورة أساسية، ويستعيدهما الراوي بعد رجوعه إلى أهله عام ١٩٨٥، يتميزق أمام هذه الاستعادة، الحادثة الثانية - مقتل ماري أرثر - جددت حضور الأولى وضاعفت من تأثيرها، ومع أن الأولى قديمة تعود لطفولة الراوي، إضافة إلى أبعادها الاجتماعية، فقد بدت شديدة الحضور، كأنها ترسبت في أعماقها، ثم وجدت ما يثيرها ويوقظها من جديد، ولذلك تداولت وامتزجت بحكاية الراوي مع ماري في زمن دمشق، وشكلت جزءاً من حديثهما وحوارهما، قبل مقتل الفتاة الأجنبية (الباحثة في شؤون العائلة الفلسطينية) على يد أحد التنظيمات في صورة تصفية جسدية باسم النقاء الثورى، وبتهمة التجسس (حادثة ذات أبعاد سياسية).

الحادثتان معاً تتصلان بالواقع الفلسطيني من ناحية أبعادها الاجتماعية والسياسية، للعادات التي تحكمه، سلوك بعض تنظيماته (بعد الخروج من بيروت خاصة) ومع ذلك فإن هذا الواقع لا يظهر بوضوح وإنما بصورة مؤلمة كرجع يعيد

رقيتها البهضاء والطويلة والصفافية، رأيت العينين واسعتين وجمليتين، لكن مذعورتين، عينان ببياض صافٍ كميني طفلة، أدقّ النظر فلا أرى سوى العينين، إنهما تغييبان الجسد كله، تغييبان محمود وبقية الرجال الملعين والمقبرة وأزقة المقيم ويوتو القفيرة ووحله في الشتاء» (ص ١٢).

هذه الصورة صورة استعادية مضافاً إليها منظور الراوي ووعيه، صورة تمجد القتيلة/ الضحية، ومن خلال مشهد العينين ينقلنا بجملة استباقية إلى (ماري آرثر) يسميها (الباحثة الاجتماعية)، ويقدم النص تحليلاً مشتركاً للراوي ولماري حول عيني الضحية ... ماري هنا ترد بصورة عرضية ويؤدي ذكرها إلى تهيئة حضورها لاحقاً عبر إشراكها أولاً في حكاية عائشة. ولاحقاً يتوسع هذا الارتباط والتداخل.

ويورد النص رواية أخرى لمقتل عائشة، إنه ليس موتاً ولا قتلاً، بل إنها غابت أو ضاعت، تقدم الأم رواية مغايرة تماماً، لا صلة لها بالرواية الأولى، ويعين النص في تشكيلنا بكل ما سبق، الراوي نفسه، يشك في روايته، ويصح لنا أن نشاركه الحيرة والشك، هذا ينقلنا إلى مضاعفة السرد المشوش غير القطعي، ويزداد الشك بمشهد لقاء الشاب (الذي كان طفلاً) مع محمود (قاتل عائشة) لكن اللقاء لا يعطيه إلا مزيداً من الحيرة «إنني أهلوس، إنني ألهط الحابل بالنابل، الحياة بالخيال، لم يحدث شيء مما رأيت أمام عيني، هذا جنون ... هذا جنون» (ص ١٦). تعدد الروايات والشك فيها يسمح للسرد أن يستمر، ويعطي القارئ دفعة للاستطلاع والمتابعة، في صورة مصغرة من لمسات (القص البوليسي) لكن هذا لا يستمر، فلاحقاً يعود الراوي لتثبيت روايته وتأكيد ما من خلال مشهد خروج محمود عن أطواره اليومية، وهروبه إلى المقبرة ... بحثاً عن قبر منسي لم يميز بأية علامة ...

وفي صورة من صور تأمل الرواية لذاتها مما يقع في باب (الميتا سرد) تحضر حادثة عائشة مسرودة مجدداً أو ملحوماً بها مع (ماري آرثر) وهذه الاستعادة هي ما يربط مشاهد العمل أو فصوله معاً، وأميل إلى تعبير (مشاهد) لأن الانتقال السري أقرب إلى تقنية القطع السينمائي التي سيطرت على تكوين المشاهد وبنائها وانتقالاتها، يستعاد جزء سبق سرده، في مرآة جزء آخر، ومع شخصية أخرى لا نعرفها، لكن حضورها يجمع الاثنين معاً، ويكون مناخاً مشتركاً، وإيقاعاً متناغماً، بل إن وصف الراوي لماري، لا يختلف البتة

عن صورة عائشة المستعادة والمسيطر على ذاكرته ...

وفي المشاهد المرتبطة بماري نعرف أن شخصاً اسمه جواد كريم، مرتبط بالعمل التنظيمي، هو الذي عرف الراوي بماري، لكنه لاحقاً شك فيها، واتهمها بالتجسس، ولا نعلم شيئاً من نقد التنظيمات وعملها، وبعض الإشرافات الجنسية وإضاعات السفرة التي تشكل استراحت سريعة وسط سرد يسيطر عليه الألم والحزن، لكن كل ذلك ينتهي بمقتل ماري أو تصفيته أمام عيني الشاب / الراوي نفسه الذي شهد من قبل مقتل ضحية أخرى في ظرف آخر جواد كريم يبدو متسبباً أساسياً في صورة انتقام سياسي، يخلط بغيرة جنسية مخبأة أو غير معلنة ... ويتجلى هنا نقد التنظيمات وهجاء أخطائها التي ارتكبت تحت مسمى «النقاء الثوري»

ويهمنا هنا أن نقارن بين منظور الراوي إلى الحادثتين:

- الأولى: رغم انجذابه إلى الضحية، وسيطرتها عليه، فقد برآ محمود ضمناً من دمه، إنه المنفذ المباشر، لكن مجتمعاً كاملاً ندعه إلى ذلك (ص ٣٢-٣٥) هناك حكم أصدرته الجماعة، ونفذه محمود مجبراً، ولذلك يصفه في أحد المشاهد «كان محمود عجوزاً حقيقياً، جسداً ضخماً ورائحة نفاذة، وقلب طفل صغير» (ص ٢٤). إنه ليس مجرماً، وليس شريراً بمنظور الراوي، لقد دفع دفعاً ليفعل فعلته وقد ظلت تعذبه حتى كهولته. وهكذا وقف الراوي مع الضحية والجاني في آن معاً، وانحاز إلى فكرة أن الإنسان الطيب قد يرتكب جريمة أو خطأ، أو قد ينفذ ما لا يرغب فيه، تحت ضغوط الجماعة وقوانينها التي تحكم الجميع.

- الثانية: تعامل الراوي معها بصورة أحادية، فهذا جواد كريم ومن خلفه التنظيم الذي أصدر الحكم أو قرار التصفية أثماً مجرماً، ولم يفتش له الراوي عن عذر أبداً، بل تدبت الإدانة والتجريم بصورة قاطعة، خلافاً للمنظور غير القطعي في معالجة الحادثة الأولى. في المستوى الاجتماعي كانت الإدانة محدودة، ومبررة، وفي المستوى السياسي إدانة ساطعة قاطعة ... وما نراه أن شيئاً من التوازن قد اختل بتقديم هذه الصورة، ولو سعى الراوي (ومن وراءه الكاتب) لتعقيد الأمر أكثر وإيجاد مبرر لما فعله التنظيم، لكان الأمر أكثر استقامة ... ومن خارج الرواية وخارج منظور الراوي وخلافاً لما استبعدته ونفاه بتقديم صورة متطورة لماري، فإن فكرة البحوث الأجنبية التي قام ويقوم بها باحثون أجانب

وأمریکان لیست بحوثاً محایدة ولا بریئة، وقد تكون شکوک التّنظیم محکومة بمرحلتها فی ظل أحوال سیاسیة مضطربة ضمن سباق من الصراع الطویل ... ما أقصده هنا أن العمل تبني منظوراً واحداً فی حادثة مقتل (ماري أرثر) ...

### لوازم / صیغ سرديّة:

بما أن العمل يعتمد على الاسترجاع بصفة عامة، فقد لجأ الراوي إلى جمل تساعد على تلقّي الاسترجاع، والدخول فی تفاصيله، وقد استخدم الكاتب على لسان الراوي جملة من الصیغ المتقاربة التي تكاد تتكرر فیها لوازم منطّبة أو مكررة تقوم بوظيفة الانتقال، وتهیئة السیاق للسرد الاستعادي وأبرز هذه الصیغ الجمّل الآتية التي وردت فی مواضع مختلفة من العمل:

- هل حدث ذلك حقاً؟ (الجملة الأولى)

- آنذاك، سرت إلى جوارهم.

- آنذاك، سألت عنها.

- فجأة، سألت عنها.

- آنذاك، استعدت عائشة.

- كنت شاباً صغيراً آنذاك.

- آنذاك استفتت على عائشة فجأة

- حدث ذلك بعد ... آنذاك لم أكن معنياً بشيء.

- ثم حدث أن قالت لي.

- وكان ذلك فی زمن مضى.

- لولا أن حدث ما حدث

- حدث ذلك بما يشبه الحلم.

- إذ ذاك، حدث الذي حدث.

- لم يحدث شيء فی يوم من الأيام.

- هل تذكر أن شيئاً حدث تحت سماء الله، أم أنك مطلق تنسى (الجملة الأخيرة).

هذه صیغ لغویة مخصصة، تشكل روابط سرديّة، وتفتح الأفق أمام التذکر أو الحلم، أو إعادة السرد (السرد التكراري) وما یبنیها هو مشاهد قليلة الأحداث، تقوم على لغة فیها تأثیرات وجدانية، لأنها لیست سردياً صافياً، ولا وصفاً محایداً، وإنما هی نوع من استعادة تأثیر الحادثة، بعد تضخيمها، وبعد تفاعلها فی وجدان الراوي الذي یسيطر علیه الماضي وأحداثه واستذکاراته. وغالباً ما یرتبط هذا الاستذکار بتقنية القطع الضمني من خلال القفز عن تفاصيل

وأحداث لم تحتفظ بها الذاكرة، وإنما یتحرك السرد عبر تنویر ما هو مؤثر فحسب، أي عبر انتقاء محكوم بالتأثیر وليس بالمنطق الواقعي للحوادث، ولذلك یظل المنظور انتقائياً اختزالياً، ولا یطور أحداثاً متتابعة، وكل هذا مسوّغ بفعالية الذاكرة، التي تنتقي ما تحب أن تسرده، وما هو ثابت فیها.

ومما هو لافت أن النص یطلق من صیغة استفهامیة تفتح باباً لتوقع الإجابة، یوظفتم العمل باستفهام مماثل یعمل على إنهاء الدائرة الإیقاعیة، یوحی بالمشاركة عبر صیغة الخطاب، فینتهي العمل ولا ینتهي. لیظل فی شكل سؤال مؤثر مكرر وبذلك یتجنب النص أية صیغة جوابیة مغلقة أو قطعیة وهذا ما یجعل العمل محافظاً على الانتماء إلى كتابة الأسئلة وإثارة القلق، وهي سمة أخرى من سمات الكتابة الجديدة الخارجة على وهم الحکمة والاستقرار.

### تقنیات أخرى:

- یتنص هذا العمل بشكل جمّل إلى تیار الكتابة الجديدة أو التجریبیة، بما فیہ من سمات لخلعة السرد الثقليدي، وقد جاء التشویش عبر منظور استعادي تنظم فیہ الوحدات السردیة وفق ترتیبها فی الذاكرة (التي تغیر وتبدل وتعذل) كما أنها تضیف تأثیرات وجدانیة وانطباعات متنوعة. ومن خلال منظور الماضي، تسלט الأحلام والكوابیس التي تكتشف إما عن سيطرة صورة أو مشهد كما فی حضور عائشة فی أحلام الراوي، مؤكداً ومشدداً على حضورها فی ذاکرته، أو عن رغبات مكبوتة (أحلام الجنس حین تعرف على ماري أرثر) ...

- ولقد حضرت تقنیة الرسائل صریحة مرتین، مرة فی منتصف العمل ومرة فی صفحته الأخيرة، وممكننا وفق ذلك أن نعيد قراءة العمل كله بمنظور «الرسالة» التي یوجهها إلى الصديق، ومنظور التلقی یمثل هذا الصديق الذي یخاطبه بتودد (أي صديقي) قارئاً متخیلاً، یتلقب بكل قارئ جديد للعمل، وهذه السمة تتلقی مع الأبعاد التائیريّة والوجدانية، ومع منظور التذکر واستعادة الماضي، فالرسالة صورة من صور التذکرات، ونحن- كبشر- نكتب لمن نحب تذكیرات كثيرة، كي تظهر منها، ونخلص من تأثیراتها البالغة فی لا وعینا وفي المناطق الغائرة منّا.

- كما یمکن التأكید على تقنیة المشاهد بما یذكرنا بالقطع السیمائي، مما یوافق مع فعالية الذاكرة والتذکر، ویساعد

الاستعادي الذي يؤدي إلى انطباع موحد، وإلى اجتماع الأحداث في نسج واحد، فضلاً عن محدودية الحوادث وقلتها، وانتقائيتها الشديدة ... ثمة اختزال ولجأتها يخص القصة القصيرة في حزمها الضوئية التي تضيء قطعاً نفسياً محدداً.

ومن خلال بعض السمات المميزة يمكننا أن نؤكد التفريق بالجوهر إلى ملاحظات لأخصها (أندرسون إمبرت) حول القصة القصيرة والرواية دون أن يشتمل الأمر على أي نوع من التفضيل:

- الرواية تصور العالم من خلال مجموعة كبيرة من الأحداث غير المتجانسة. أما القصة القصيرة، فهي تعرض للحياة من خلال واقعة مكثفة الإيقاع. و (نسياً منسياً) تنتمي للنوع الثاني.

- الرواية ترسم ملامح الشخصية ويهتم بها القارئ، لا من باب هذه المغامرة أو تلك، بل من منظور رؤية الحالة النفسية لها. لكن القصة القصيرة تدخل بطلها كواحد من الخيال، ويهتم القارئ بالموقف الذي وضع فيه (البطل) وليس بملامحه.

- تحدث الرواية فينا الانطباع بأننا نقرأ عن أشياء تحدث ونحن نرافق أبطالها دونما عجلة، في رحلة طويلة، لعدة فصول، أما القصة القصيرة فهي تسرد لنا أمراً وقع ووجد أنفسنا في لهفة لتعرف النهاية التي تختم الحادثة (أندرسون إمبرت - القصة القصيرة - ص ٤٣).

ومع أن هذه الملاحظات وغيرها ليس بالضرورة أن تكون حاسمة وقاطعة، فإن مختلف السمات السردية في (نسياً منسياً) تنطق بسمات القصة القصيرة وتناهى عن الرواية. وأما كان الحال فإن التقارب الأجنبي، قد صار ملمحاً أساسياً من ملامح التجريب، وفي فنون السرد بخاصة تبدو المقدرة على الاندماج والتداخل والإفادة من مختلف الفنون، وتقنياتها المتنوعة، وما يهمن أن (نسياً منسياً) كتاب متعمق، نقرأه دفعة واحدة، ويترك فينا أثراً، خلافاً لكتب كثيرة... قد لا نجد دافعاً لمجرد إكمال قراءتها.. وهو على قصره وبساطته عالمه... منسوج ضمن لعبة سردية تكيه ومشغولة بتأثر وإتقان، ولكل ذلك، نتطلع إلى الأعمال اللاحقة للكاتب، ونستغرب هذا الصمت الطويل

صدرت (نسياً منسياً) عن دار أزمنة عصان، ٢٠٠٤.

على التنقل من وحدة إلى أخرى حتى ضمن المشهد الواحد - ثمة تنقل بين الداخل والخارج، بين المرئي والمسموع، بين الواقع والمختل، بين الحسي والمعنوي ... ويأخذ الانتقال صفة الاجتزاء اعتماداً على لغة موحية وغنية بدلالاتها وبتراكيبها وإيقاعها ... اللغة عامل حاسم في هذا النوع من الأعمال، لأن الاعتناء بها يبدو بديلاً أو تعويضاً عن تقديم الأحداث والاكتفاء بحد أدنى منها.

- يستوقفنا أيضاً في ملاحظة عابرة اسم الفتاة الضحية: عائشة، هكذا هو اسمها، مرتبط بالعيش، لكنها لم تعيش بل قتلت، واستمر عيشها في ذاكرة الراوي ووجدانه حتى بعد بلوغه سن الشباب وتعرضه لتجارب متنوعة، اسمها ينقي حالتها، هي ضحية ميته مقتولة منذ زمن بعيد، لكن اسمها مازال يعيش ... مصمود والألم والراوي، يتذكرونها بكل بطريقته.

- وهناك لمحات من التحليل النفسي والاجتماعي، يذكرنا بعلم النفس، لكنها تحليلات تظل قليلة ولا تبلغ حداً يفسر العمل وبالتالي يفسده ... إنها تحليلات منسجمة مع السياق الذي وردت فيه، على صعوبة احتمال السرد للتحليل غير السري ... لأن مثل هذا التحليل متروك للقارئ وليس من مهمة الكاتب أن يفسر الأحداث التي يسردها ... ومن زاوية أخرى يسوغ هذا السرد بالجوء إلى تقنية «الميتاسرد» وتأمل السرد اللاحق لبعض تفاصيله، وأجزائه، واستعادتها في مראה... لإلقاء حزم ضوئية أسطع على بعض الأحداث أو المواقف السابقة.

- أما العنوان: نسياً منسياً، فيعيدنا إلى سورة مريم للقرآن، لأنه مجتزأ من إحدى آياتها، ويرد التعبير نفسه مرة واحدة في داخل العمل، في سياق استنكار أن تصبح عائشة نسياً منسياً، شيئاً متروكاً لا يذكر ولا يلفتت إليه ولا يؤبه له ... لكن نص العمل هو التذكر المضاد للنسيان، من أجل أن تستمر عائشة وتحيا، في الكتابة، كيدل لعيش مفترض. كذلك حال ماري - الوجه الآخر لعائشة، شريكة الراوي في تحليل شخصية الضحية ونظرة عينها المذعورتين.

أخيراً، نعيد السؤال: هل هذا العمل رواية حقاً كما صنف حسب الغلاف؟

ما نراه من خلال القراءة الداخلية للعمل، أنه قصة قصيرة، طالت بعض الشيء، عما ألفتاه في أيامنا من قصص ذات عدد محدود من الكلمات ... إنها قصة قصيرة في منظورها

# وحيد الطويلة وممارسة «ألعاب الهوى»

عبد الرحمن مجيد الربيعي \*

بلد اسمه مصر إلا أن لها قانونها، وكبارها ممثل الاتحاد الاشتراكي ووكيل التموين - وهما يمثلان الحكومة - وخطيب الجامع الذي هو بالنسبة للناس المحور والرأس، هو مقصدهم لحل كل أشكال يبرون به، وهو عرافهم وحكيمهم، وهو أيضاً الخبير بالصمصوم والمطاريد والمطلوبين.

خطيب الجامع اسمه الشيخ حامد بن عروسة ويشكل ثنائياً متآلفاً مع الشيخ الضرير اسماعيل مؤذن الجامع (عفيف إلا في موضوع الأكل، يأكل بقرعة بحوانجها، يمشي وراء الشيخ حامد على طول الخط يصدقه ويصدق له في حكاية الأكل).

ذلك لأن الشيخ حامد لا هم له إلا الأكل فهو لذته ومبتغاه، يستحذ على (ذكر البط) وملحقاته ويترك أبنائه يتضورون جوعاً هم وأمه «نميرة» والتي تراقبه وهو يحيط «الطلبية» بساقيه فكأنه يدافع عن الطعام الذي فوقها من هجوم متوقع قد تقوم به زوجته التي تنقئ في إعداده ولا تنال منه شيئاً.

يشكل الجامع مركز القرية، والشيخ حامد خطيبه (كبيرهم ومرجعهم) عندما يعقلي المنبر فانه يقول ما يعن له، ولا أحد يستوضحه، والجامع هو إذاعة القرية ومن مكبر الصوت المعد لرفع الأذان لا يستغرب المرء انه سمع نداء من أحدهم بأن عشرين ذكر بط سرقته منه. والشيخ حامد يعرف جيداً أن السارق هو ابنه الدمدراش. ويقول في سره: (كيف يلف على المنبر لينهى الناس عن السرقة وابنه سرق ربع بط البرية وحدها؟) وكانت النسوة يعرفن السارق لذا فهن (على باب دار الشيخ حامد كل صباح يشتكين الدمدراش ويطلبن العوض ونميرة تطيب خاطرهن حتى لا يطلع صوتهن في الشارع ومعه الفضيحة). أما (القانون) الذي صار يسود في القرية ويعد أن (أخذت السرقة تفعل فعلها بين العائلات) هو أن الامر (اقتضى) أن يكون لكل عائلة حرامي معتمد يدافع عنها ضد حرايمه العائلات الأخرى تجاوزت سلطته وصورتها صورة كبير العائلة في كثير من الأحيان).

تتكون عائلة الشيخ حامد من زوجته نميرة وولده الدمدراش أما شقيقه الكبير فاسمه النادي وله شقيقان أخوان هما محي

رواية الكاتب المصري وحيد الطويلة «ألعاب الهوى»، هي عمله الروائي الأول بعد مران سردي جاد حققه في مجموعتيه القصصيتين الأخاذتين «خلف النهاية يقليل» ١٩٩٧ (أربع طبعات) و«كما يلهق برجل قصير» ٢٠٠٠ (طبعتان).

هذه الرواية ممارسة متقنة لألعاب الهوى - على الورق بعد أن بنى قرية مقطوعة واختار لها موقعها الجغرافي وأوجد فيها اناسها الذين هم رغم انقطاعهم عن الخارج ولا مبالاة بهم به فإن لهم (وكيل تموين) معتمد من الحكومة، ولهم ممثل في (الاتحاد الاشتراكي) ولهم أيضاً طموح في أن يصل أحدهم للبرلمان.

من يقرأ هذه الرواية لا يصدق أن القرية لا وجود لها على الخارطة المصرية، وأن الناس الناضجين بالعبادة أولئك الذين عجت بهم وضجت هم توليفة من الكاتب. تشكلوا من ومضات لبشر عرفهم وعاشوا في ذاكرته، في هذه القرية أو تلك المدينة من مصر المحروسة.

لا أستطيع أن اصنف هذه الرواية إلا بالفاتنة، ولقد جعلتني مفتونها لدرجة أنني تأنيت في قراءتها رغم قصرها (٢٧٠ صفحة) حتى استمررت الأحداث وأتملاها وهذا ما أفعل مع كل عمل إبداعي يأخذني ويفتنتني، و«ألعاب الهوى» جعلتني - أنا القارئ - لاعبا فيها.

تلك القرية القصية، بعيدة عن العاصمة، وعن مركز أي مدينة أخرى، ورغم أنها في

\* كاتب وروائي من العراق

الدين وإبراهيم، ورغم أن الشيخ حامد قد درس في الأزهر إلا أن عائلته هذه كلهم من النصوص وقد لحق بهم ولده الدمرداش في حين أن عمه الشابوري نال سجناً مؤبداً.

تسيطر على أجواء الرواية نفعة واحدة هي للسخرية وهو ما لم نجده في النصوص الروائية الكثيرة الخالية من هذه (الخفة التي تحتل) بل وتستزاد.

حتى النصوص يمزج بين سياق الأحداث بظرفهم غير المحدود. ومن أشهرهم راغب الذي مر على الشيخ حامد (وهو يحمل على كتفه جوالاً مكبوساً على آخره) وسلم على الشيخ حامد (السلام عليك يا عم الشيخ)، ولكن الشيخ حامد انتبه إلى (أنات مخنوقة تتسرب من الفتحات الضيقة للجوال) فكان رده: (عليكم السلام يا حرامي يا ابن الحرامي).

ونذهب راغب بسروقه من ذكور البط إلى (الغبابشة) القرية المجاورة التي دعي الشيخ حامد ليخطب في جامعها الشاغر من أي خطيب، ولكن مؤذن الجامع أفهمه بأن راغباً هذا (فرد جوالاً به عشرون ذكر بط لبيعها للمصلين) كان يخرجها واحداً واحداً وكلها جثث هامة مختنقة بالجوال.

أما خطبة الشيخ حامد في قرية (الغبابشة)، فكانت من أطرف الخطبة فر بعدها هارباً بجثته الضمعة. ومما جاء في خطبته تلك: (ربنا قال يا جبريل هات لي أنظف صولة ملين في المحيط الاطلنطي.. إنتو عارفين المحيط الاطلنطي ده قد إيه يا ولاد؟ هه أكبر من بحر السخاوي الغول ده ميت مرة).

(وانفتحت الأفواه على آخرها ولم تعد) وإضاف: (بحر السخاوي إذا كان عرضه عشرة أمتار فالاطلنطي ده بيجي أكثر من خمسة سنة كيلو بالعرض).

واستمر هذا الكلام وسط ذهولهم فتحول إلى القول: (انتو عارفين المحيط الهندي قد ايه بقه يا جماعة.. علشان تعرفوا انتو غالبين عند ربنا قد ايه يا بتوق الغبابشة يا امرأة، أكبر من بحر النحال عشرين مرة أقله).

السخرية النادرة في هذه الرواية لا تخفت نبرتها بل هي ماضية نحو التائق كلما أوغلنا في قرامتنا لها.

وتتواصل السخرية في الوصف الطريف مثلاً لأبوشبارة (هل هلال أبوشبارة أول مرة يحضر صلاة الجمعة من سنين، رجل تخين فعلاً، بمؤخرة منتفخة كأنها جمع مؤخرات العائلة في مؤخرته، لا يتفع معها كرسي ولا دكة خشبية ولا يحزنون).

وكان هذا الوصف يعيدنا بشكل ما إلى رواية سارتر «الفتيان» إذ وصف رجلاً كبير الأنف بأنه كاف لضغ الهواء لعائلة كاملة. ولكل وصف سياقه بالتأكيد.

ولعل «هرم» السخرية في الرواية هو ذلك الذي ينطق أو يقوم به الشيخ حامد، ومع هذا لم من يحذو حذوه مثل «وفا زيت حارة» ابن عمه الحاج قرد الذي أنصق باسمه «وفا» لقب «زيت حارة» لأنه عاد من التحاقه بالأزهر مع حامد خالي الوفاض إلا من زجاجة «زيت حارة» سرقها فأصبحت له لقباً ملتصقاً به «سرقها من المطعم المجاور للمعهد الأزهري، الزيت الذي كان أبى أن يذوق الغول بدونه. «وفا زيت حارة» لم يعتل منبراً ولذا استقل إحدى الفريص (وأطلع على المنبر من غير حد ما يدعيه) ولم ينته الأمر عند هذا الحد بل أنه عندما فعل ذلك كان معه كتاب قديم عن الخطب المنبرية (ويعد أن حمد الله وأثنى عليه، تكلم من فضائل الصوم مع أن إحنا مش في شهر رمضان).

والأطراف من الخطبة الدعاء القديم الذي قرأه كما هو رغم أنه موجه للسلطان (قطر) وعساكره ونصها

(اللهم عافنا وعاف عنا

اللهم ارزقنا واكرم موتانا

اللهم انصر السلطان قطر وعساكره وامحق بسيفه رقاب الطبقة الكافرة الباغية، يا مالك الدين والدين، يا رب العالمين).

فتحول جمع الحاضرين لأداء الصلاة إلى حناجر تقهقه.

بين أجمل شخصيات الرواية «الفنجرية» تلك المرأة الوافدة على القرية منذ عشرين عاماً وأقامت ولم تغادر، كانت تكذب وتكبر فعلت الآخرين أن يحترموها بمن فيهم بعض الحرامية التي حاولت أن تصلحهم بعد أن وفرت لهم العمل الحلال. وصفها الروائي بقوله: (طرحتها الشبيكة على رأسها حتى ظهرها، والكحل يلعب في عينيها، عايفه من يومها. لا يدري- المتكلم- متى جاءت إلى القرية ولماذا حطت في غفلة من الزمن كأن الأرض طرحتها، لا أحد يسأل من أصلها وفصلها، كأنها سرقت لسان الناس ورمته في بئر، تحيط نفسها بأشباه الهاربين من بلادهم من الثأل ومن الموت).

وهذا الوصف يعقب اغتراب هذه المرأة المملومة في عالم القرية التي أصبحت فيها لا باسطة فقط بل وتقوم بتزيين النساء وأعمال صغيرة أخرى عدا بيع جسدها أو ابتذاله.

وكان النادي شقيق الشيخ حامد الكبير ملائها وحاميهها، وموته كان خسارة لها وليس لأسرته فقط حيث كان الشيخ حامد الأكثر حزناً عليه فهو الأمين وبسط أجيال من الحرامية.

وكان سؤال عروسة أم حامد العجوز الخرفة يلاحقها (يا بنت يا فنجرية جوزك الأولاني عايش ولا ميت يا بت؟).

ولم ترد على هذا السؤال. لكن الفنجرية وبعد وفاة النادي ظلت

قريبة من أسرته وأسر اخوته خاصة الشيخ حامد.

ولكن وفاء زيت حار كان يلاحقها، يخاطب المرأة فيها، يوقظ جسدها الملهوف لفحولة الرجل، ولم يستطع الوصول إليها الا بصدفة ومكيدة عندما أسند لها مهمة إعداد الحلوى في حفل أسري، وقدم لها الحشيش وزاده عليها حتى فقدت وعيها فانحصصها وعندما استيقظت واكتشفت ذلك ورأته جوارها ممدداً جن جنونها وانتهى الأمر بزواجه منها عرفياً رغم كرهها له.

تزوجت مضطرة وتستر حيث ان العارفين بالأمر قلة وعلى رأسهم الشيخ حامد، ولذا كان يتسلل الي بيتها ليلاً كاللص، وهو لص حقاً.

كل هذا الفوضى الساهر الذي يشكل موسيقى الرواية وعليه ينتظم ايقاعها لم يكن سخرية من أجل السخرية بل كان مقارعة للموت المتريص، وقد وفق الروائي في ايجاد ما يمكن أن أسميها فانتازيا الموت التي عانها الشيخ حامد منذ بداية الرواية عندما جاءه عزرائيل ليقبض روحه فطلب منه أن يمضيه ولكن وفق الايقاع الساهر فكان الأمر مجرد دعابة ليس إلا. وقد جاءه عندما كان يتناول الطعام هو ومساعدة الضيرر اسماعيل الذي لم يكن يسمع ما يدور بين الشيخ حامد وعزرائيل الذي يسأله: (انت مين ودخلت هنا إزاي؟) فيرد: (أنا عزرائيل يا شيخ حامد) ويظن الامر مزاحاً فيقول: (مين مين يا خويا؟) فيأتيه الجواب: (عزرائيل).

ثم يستمر الحوار بينهما هكذا.

( - وعمايزايه يا ابن خالي؟

- عمايزك علشان تبجي معايا

- آجي معاك؟ يا داهية دقي، ملقيتش غيري ليه؟.

الى آخر هذا الحوار.

كما ان أمه «عروسة»، في آخر أيامها وهي غارقة في تدخين الحشيش ولم تعد تقدر حتى على حبس بولها كانت ترى موتها القريب وتحدثهم عنه فهو الحلم الجميل الذي تخلق في عالمه كل ليلة.

وتأتي نكبة الشيخ حامد ب وفاة أخيه النادي. وتذهب الرواية بهذا المنحى الفانتازي في خاتمتها بعد ان عاد الشيخ حامد من المقبرة حيث دفن أمه «عروسة» وقراره في أن يذهب للحج يداعب أحلامه ليغفر الله له ذنوبه.

وكان عزرائيل قد أمهله ثانية رغم انه لم يرد تلك حيث واجهه بالقول: (لاوعي تكون فاكرا اني خايف منك، الكفن واضب، الصلاة واضب، ونميرة - زوجته - في النازعات

والمحبة - هنا يقصد حجة الأرض التي سرقت منه - تعال وقت ما انت عايز يا خويا).

ولذا جاءه وهو بهم بمغادرة المقبرة فناده:

(- على فين يا شيخ حامد؟)

فيرد عليه.

( - حياتك الباقية يا خويا؟)

ويعود لیسأله.

(- على فين يا شيخ حامد؟)

فيرد.

(- رايح أفك حسرتي)

ويكون قول عزرائيل: (- ما تبجي تفك حسرتك عندي؟)

خاتمة الرواية

ويبدو لي ان وحيد الطويلة كانت منتبهة لهذه المسألة منذ بداية روايته الممتلئة بالشخصيات الضاجة بالحياة واعتمد عليها ليختم بها روايته هذه التي بدأت بالشيخ حامد وانتهت به. وهي نهاية ذكية جداً.

ان قارئ هذه الرواية وخاصة من أهل الشأن - كتاب رواية وتقادها- لن يتساءلوا: لماذا كان حوارها بكلمة دارجاً؟ ولماذا تسربت هذه الدارجة حتى الى متنها؟

والسبب كما أراه هو أن الروائي أقنعنا بأن روايته لا تكتب الا هكذا. ولو انه فصحا لأصبحت رواية أخرى، وستفقد توجهها حتماً.

ولعلي أقفأ قراءتي لها وجدت أن ثوابتي اللغوية في ضرورة الكتابة بالفصحى متناً وحواراً قد غادرتني حيث شكلت الدارجة سداً هاماً في معمار هذا النص الروائي الساهر والشخصيات التي نبضت فيه والمشهد كله من خيال الكاتب فصارت حقيقة مثل قرية «ماكوندو» التي شيدها ماركيز العظيم في روايته «مائة عام من العزلة».

وهناك ملاحظة مهمة انتبهت لها هي ان المناصب الحكومية او الرسمية في هذه القرية هي مناصب من حديث المسميات السياسية مثل «ممثل الاتحاد الاشتراكي» او «وكيل مصلحة التموين» والحلم الذي راود «الحاج قرد» عم حامد بأن يكون نائباً وزين له البعض الأمر.

لم نجد التركية التقليدية للقرية المصرية حيث العمدة وشيخ المغفر ومأمور المركز... الخ.

• صدرت الرواية ضمن منشورات دار ميريت - القاهرة ٢٠٠٤



# غادة كرمي البحث عن فاطمة

## غالية فهر آل سعيد\*

ويتميز كتاب «البحث عن فاطمة» بقيمته الاجتماعية لأنه يعالج طبيعة التهجير - الذي يتحول لاحقا إلى لجوء - وبقيمته الانسانية لأنه عميق الدلالة والأثر. يقدم نص الكتاب وصفا صريحا وشفافا لمشاعر صبية صغيرة يتم اقتلاعها من فلسطين ثم يطلب منها، رغم ذلك، المحافظة على القيم العربية التقليدية. وكانت هذه القيم حاضرة، لكن كحضور الأشباح، في منزلها الجديد في قولدس قرين، وكان والداها يثقانها لها عبر أساليب تفقر للأصالة والعمق. بعبارة أخرى، مثل هذا التورث للتقاليد أبعد ما يكون عن الوضوح والصراحة.

عمل والد غادة مزيعة في هيئة الإذاعة البريطانية ومنح لقب فارس لخدماته للإذاعة، وعرفت أمها كامرأة تجهد نفسها لمقاومة التأقلم على بيئتها الجديدة. وكانت هذه المرأة المسكينة غير قادرة على التغير أو رغبة فيه لدرجة أنها هيات منزلها على شاكلة المساكن التقليدية في فلسطين؛ في محاولة منها لإحياء ما ضمه اليهود تدميرا مروعا. ترفض الأم أن تتعلم الإنجليزية لاعتقادها بأنها ستعود هي وعائلتها إلى فلسطين في وقت قصير للغاية.



في العام ٢٠٠٢ نُشر كتاب «البحث عن فاطمة» الذي يحوي السيرة الذاتية لغادة كرمي إلا إن الحدث مرّ دون ضجة ولم تذكره الصحافة العربية إلا بالنذر اليسير. وعكس ذلك، احتسفت الصحافة الإنجليزية في بريطانيا وأمريكا بالكتاب ووصفت محتواه بالجودة والتفرد. ولاقى الكتاب ما يستحقه من المدح لكونه وثيقة تقدمها شاهدة عيان لحياة امرأة عربية أتت بها والداها للمملكة المتحدة بعد نكبة ١٩٤٨ ولم يتجاوز عمرها عندئذ التسع سنوات. وكانت بالكاد تعرف ما يدور أو ما تخبئه الأقدار، وكان كل ما تعرفه وتُشعر به مرتبطا بالحزن الذي ألم بها عند انفصالها عن مربيتها المحبوبة، فاطمة، وكتبها، ركس، وبيتها في فلسطين.

\* باحثة وأكاديمية من سلطنة عمان

ترعرعت عادة في فترة سابقة للتغيرات الكبيرة التي طالت المجتمع البريطاني، أي في خمسينيات القرن العشرين، وهي فترة عرفت بالرجعية والمحافظة والعنصرية والانغلاق. كان المجتمع البريطاني -حتى في لندن- مجتمعاً بريطانياً ولا شيء غير ذلك. صحيح، توجد صعوبات كبيرة أمام دخول اللاجئين لبريطانيا في الفترة الحالية إلا إن الفترة الماضية كانت أكثر صعوبة بسبب التناقض بين متطلبات الانصهار في المجتمع البريطاني والحفاظ على الهوية الأصلية للاجئ.

لقد تعذبت عادة بما فيه الكفاية. لقد توقعتوا منها أن تكون بنتاً عربية ومسلمة ملتزمة وفي الوقت نفسه أجبروها على التأقلم وتبني الثقافة البريطانية. انتج هذا الصراع حياة غير مستقرة في فترة النضج استمر معها حتى وجدت العنصر المفقود في حياتها. وكان ذلك في يوم واجهتها فيه مجموعة من الطلاب اليهود ليطالبوا منها أن تفسر لهم لماذا تسمى نفسها فلسطينية في الوقت الذي لا وجود فيه لهذا المكان؟ توجد إسرائيل فقط ولا شيء آخر، كما قالوا، والفلسطينيون لا وجود لهم كشعب؛ فهم مثل الأرمن والروم واليهود من قبلهم. شعرت عادة أن هذا القول العدواني يمثل قمة الكراهية والإساءة. لقد أثار فيها هذا الموقف ميولاً قوية نحو السياسة وشعوراً بالظلم استمر معها ودفعها للتعامل مع المأساة التي وقعت على شعبها وعليها شخصياً. عبرت عادة كرمي عن هذا الموقف السياسي ببلاغة مذهشة وهي في مسيرة بحثها عن فاطمة؛ المسيرة التي ظلت مستمرة رغم الوصول لبعض الأجوبة. والعبرة النهائية في الكتاب هي: إن الماضي المسروق من الكاتبة لا يزال في أيدي اللصوص الذين سرقوه.

وظفت عادة تحليلاً على درجة عالية من الصدق والأمانة مكنها من الإفصاح عن مشاعر يجد اللاجئون صعوبة شديدة في التعبير عنها. تذكرنا هذه السيرة الذاتية بالملاحظات التي سجلتها هنا أرنت عن اللاجئين ومعاناتهم (الإمبريالية، صفحات ١٧٠-١٧٥). في هذا الكتاب، ذكرت هنا: إن انعدام الدولة عند اللاجئين يسلبهم الحقوق التي يتمتع بها كل المواطنين وإن اللاجئين يتعرضون لانتقادات تفوق تلك التي تتعرض لها الدولة التي أجبرتهم على اللجوء. أما كتاب عادة فقد أسهب في سرد مواقف الشعور بالظلم بفرض تقريب آلام النكبة للقارئ وكشف المأساة التي وقعت على شعب مسلوب الحقوق والهوية والأمل - شعب نسيه العالم. كان المشهد يعبر عن الثقافة الحية والذكريات المشتركة والجذور الضاربة في أرض فلسطين، ثم فجأة يجد ما يقارب المليون إنسان أنفسهم متزعين من وطنهم ومهجرين لدول غريبة؛ دون أي أمل في العودة.

نجح السرد الذي اتبعته عادة في توضيح هذا المشهد بصورة جلية ومؤثرة. لم تلجأ عادة للسرد المجرد للأحداث بل عبرت عن الحالة النفسية لطفلة سبب لها الصراع صدمة نفسية هائلة الأثر؛ موضحة لطبيعة صراع تجاوز الطرد من الوطن إلى مجالات أخرى كالحياة في دولة المهجر. في مثل هذا الوضع تؤدي الضغوط الملحة بالانتماء لقيم متناقضة لاستمرار الصراع - وإن بأشكال ومظاهر أخرى. إن البحث عن فاطمة يعبر عن صدمة نفسية كبيرة تعرضت لها طفلة عندما اعتقدت إن اللجوء يعني الرغبة في أن تكون بريطانية أكثر من البريطانيين، ورغبت في الحصول على أي شيء تنسجم فيه.

# ثقافة السرب

أحمد العجمي\*

ومن يحاول أن يبتكر رفة مخالفة لجناحيه، أو  
يصدح بقرنينة أخرى، فما هو إلا مارق  
وصابيء وناسخ، مصيره النخذ، وتحل عليه  
الشائم واللغات، ولا يستحق المغفرة والتسامح،  
إلا بعد أن يتوب ويتخلى عن ذنوبه، ويعود مقلداً  
ومكرراً نفس الصغير الذي يمنحه صفة التبعية!

## هيمنة المتبوع

إذا كان مدلول السرب يشف عن إطار لمجموعة  
منتظمة ومنسجمة، يقودها أقراها ولو وهما،  
فتأتمر بأمره، وتؤدي نفس حركاته بنمطية  
وطاعة، فإن علينا أن نفكر في أن ما يتضمنه هذا  
الإطار ما هو إلا فرد وظله : فالقائد المهيمن  
يعتبر كل من يتبعه ويطير خلفه لا يتعدون أن  
يكونوا ظلاً له، فكلما تزايد طول هذا الظل  
المسحور بضخامة قائده، تفاقمت هيمنة  
المتبوع، وأصبح الملهم الأكثر خيالاً  
وقداسة، ومعرفة حتى بأحوال المجرات الأخرى  
وسكانها، ومعرفة ما حدث، وما لم يحدث، وقليلاً  
قليلاً تكبر الرغبة في قلبه، وتحلق به الطموحات  
في بسط ظله المديد على أكبر قدر من فرائص  
المكان والزمان، فلا يجد من حل سوى العمل  
باستمرار على إظهار صورته وسطوته على  
المشهد الكلي، والبحث في كيفية محو الصور  
المجاورة والمزاحمة، مهما تطلب من تريباق،  
ومكائد، وسحر، ومكارم، ووعود، وهذا ما يُعبر  
عنه باستتباب الأمر، حيث يتوقف نهر الزمن عن  
الجريان، فيدوم ظله المديد!

نضرب الهواء بجناح واحد  
وينغمة وحيدة نشرخ الفضاء  
ها نحن نكرر ما يفعله الملهم!

...

ربما نتيجة ما تراكم في حوض  
تاريخنا المعتم، من غبار القمع،  
وصنح الاستبداد، والذي تمكن من  
عجننا بوشائجه، وتقميطنا في  
أقمطه المحكمة، صرنا غير قادرين  
على فك لفائف هذه الأقمطة، أو  
اكتشاف أنسجتها المدججة، حتى  
أخذنا نجدها ونبتهل لدفتها،  
ونصطفها دليلاً ناصعاً في حراكنا  
نحو براعم الحرية التي تهتسم في  
الأقاصي!

ولعل قماط ( السرب )، الذي تريحنا  
الغفوة فيه، ونكسر جلّ براهيننا  
لتجيهله والحفاظ عليه، ما هو إلا من  
مبتكرات غبار الاستبداد، ومنجزاته  
الحريرية، التي استطاعت أن تسلبنا  
ذواتنا وطاقتنا الإبداعية،  
وتمايزاتنا، وفرداتنا، لتخلق منا  
جوقة تسبح في مدارات التكرار  
والتسبيح بقدرات الملهم ( قدس سره  
)، وخوارقه التي لا تنضب، سواء كان  
هذا الملهم من فصيلة اللاهوتيين، أم  
السياسيين، أم المنظّرين، أم غير ذلك!

\* شاعر من البحرين

إن الفعل الذي يتمتع به التابع ويمتعه في ذات اللحظة، هو المشاركة في خلق المهيمن، وصقل صورته وكرسيه، ونشر تعاليمه وحكمه، والدعاء له بالخلود . وفي مناخ هذا الخدر المستغيث الذي يطغى على عقل التابع، ويسلبه ملكاته الإبداعية، وطاقاته وإمكاناته المخترنة، وحرية، يتحول هذا الكائن إلى ظل يتوهم أنه يستمد حيواته وحيويته من قامة سيده وإشعاعه الفياض، فيتمسك بإيمانه الزائف، المتمثل في أنه كلما أصبح القائد أكثر هيمنة وقداية أصبح السرب أكثر تماسكاً وصلابة ؛ وربما هذا ما يفسر ويشرح تماثل الأسراب، وفشلها المستمر في عبور أقاليم الاستبداد، والخروج على طقوسها، وكيف يمكنها أن تتجاوز برزخ القمع، وتتصل بضوابط الحرية والإبداع إذا ما كانت ثقافتها وسلوكاتها مهندسة خلف الفرد الأوحده، الذي يجب الفردانية تحت قبة الجماعة المحرمة للانزياحات، والمصفدة للعقل، بمنهج الاتباع!

### سحر الجماهير

من الممكن أن يكون الطيف الفضفاض الذي تبيته لفظة الجماهير مغريباً لثقافة السرب، حيث أنه لا وجود للسرب بدون ختل سحر الجماهير، وهو ما يجعل كل مشروع سرب، يتغنى بالجماهير وطاقتها وإمكاناتها، ثم يأخذ في تحديد معالم هذه الجماهير وأطرها، وما يمكن أن يفعل بها ومن أجلها! وفي مشروع سربية الجماهير يعتقد السياسي المهيمن أن سربه هو السرب الوحيد الذي يمثل الجماهير، وهو قادر على التحليق بها في فضاءات أحلامها، وتتمظهر الجماهير في تفكيره كتلة صماء، مسلوكة الحرية، سهلة الانقياد، مفتتنة برنين عباراته ووعوده، وتكون رهن إشارته في أي وقت، فمتى يقول لها انطلقى لا تتردى! ولا يبتعد عن هذه الألمان الفاسدة، كل من يحلم بأن يكون سرياً بمواصفاته وعلى هيئته، سواء الفنان

أو الأديب، أو الشاعر، أو أي فعل يحمل جينات الهيمنة! فسحر سرب الجماهير، سؤل للسياسي أن يحمل يافطة (الغايات تبرير الوسائل)، وسؤل للفنان التخلي عن الإبداع والالتزام بشروط الفن وجمالياته، إلى الإيغال في كيفية اقتناص شفف الجماهير، وإبهار أذنانها، ومد ظله عليها، بمبررات الالتزام بها، وقد يتحقق لمهمين أن يفرخوا أسرابهم العمياء، ولكن وقتما يستيقظ البصر وتورق البصيرة، سينفض هذا السرب عن ملهمه، ولن تسمع إلا مزامير الخراب!

### تهشيم الأيقونة

إن أيقونة السرب، هي أحد رموز الاستبداد الحريري، الذي يسرب الوهم بالحياة في فضاء الموت، وتبقى نشطة ومستنسخة آفاقها المظلمة، طالما كانت الديمقراطية محجوراً عليها ؛ ولكن عندما يترد للجماهير بصورها، وتفتتح خلايا تفكيرها الحر من خلال أسلاك الديمقراطية، ووهج الحرية التي ترى في الجرم الإنسانية مجموعة طاقات ومواهب فردية، قادرة على التحرك من عرشان الظل، والتحول إلى فوتونات نشطة متعددة ومتنوعة، تضئء بماء تفكيرها، ووهج أفعالها، فضاءات اللعب السياسي، والفني ؛ في هذه اللحظة التي تفتتح فيها أيقونات الديمقراطية، ويصبح للكفاء موازينها، تندحر هيمنة الفحل ويتلاشى شبح ظله، فتتكاثر الانزياحات الإبداعية، ويصبح من حق كل طائر، أن يغرد بحنجرته الخاصة، ويختار فضاءه الذي يخرشه بجناحيه، ليثري سموات الحرية، وتصير الجماهير شبكة طاقات في ذاتها، طاقات متنوعة ومتداخلة، تحفز الفردية والإبداع على أن تكون هي ميكانيزم الحزب السياسي، والمجموعات الأدبية والفنية، أو أي حزمة أخرى تنشذ المستقبل، وحينها تهشيم أيقونة السرب، تحت طرقات الديمقراطية، وتندحر ثقافتها الضالة المضللة التي تحض على التبعية!

# خريطة الفلسفة

## إدريس كشير\*

ملاحظة أن الديانات لا يمكنها أن تصل إلى مستوى المفهوم بدون أن تنكر ذاتها، وأن الفلسفات لا يمكنها أن تصل إلى مستوى الصورة دون أن تخون نفسها» (٢)

إن حرارة الصداقة وامتلاك الرأي وحب الجدل وأفق التعايش الجماعي لدى الإغريق هي العناصر الأولية لبناء خريطة الفلسفة، اتخذت من المدينة فضاء لها ومن الوجود مسكنا ومأوى، فاكشف هذا المسكن اللغوي والأنطولوجي هو ما ميز الفلسفة الإغريقية عن صونتها الشرقية التي هامت في القطب التجريدي المتعالي مفتقدة للارتباط بالأرض والقرب.

نيتشه هو من أسس خريطة الفلسفة وجغرافيتها حين بحث في تحديد السمات الوطنية لكل من الفلسفة الفرنسية والانجليزية والألمانية. لماذا كانت هذه الدول الثلاث هي القادرة على إبداع الفلسفة في العالم الرأسمالي؟ لم استثنى إسبانيا وإيطاليا؟ ربما لأن إسبانيا كانت أكثر خضوعا للكنيسة وإيطاليا أكثر قربا من أماكنها المقدسة. إن ما أنقذ إنجلترا وألمانيا فكريا هو قطيعتهما مع الكاثوليكية وما أنقذ فرنسا هو جسمها مع الغاليكانية. كان الألمان يؤسسون فضاء الفلسفة كمقام للمحايثة وكان الفرنسيون يبنونها ويشيدونه وكان الانجليز يسكنونه ويقطنون فيه. ولم تحذ إسبانيا ولا إيطاليا حذوهم، لذا افتقدنا لمكان وفضاء خاص بالفلسفة. ولربما كان في القيام بتطوير قوي لتكوين المفهوم بالصورة في ضرب يمكن نعتجه بـ (Concretisme) ضرب من التوافق المسيحي للمفهوم والصورة. إلا أن هذا الاختيار ورغم أهميته الجمالية يضرر الفلسفة أو يحولها إلى بلاغة ينفلت منها الامتلاك العارم للمفهوم.

وماذا عن البرتغال؟ لا نحتاج بكل تأكيد الوقوف عند أهمية سواحل البرتغال ولا عند الخطوة السياسية والديمقراطية الجبارة التي حققتها هذه الجهة من أوروبا (ثورة القرنفل) كما لا نحتاج تعب الإشارة إلى الارتباط اللصيق بالكنيسة وظلالها الوافرة على هذه البقعة من الأرض.. من القرب. كل هذه السمات ترشح البرتغال لاحتضان ما أخفت إسبانيا

«هذه هي الطريقة الأرية في التفكير موضوع/ محمول. وليست هي الطريقة الوحيدة ولا هي الأكثر وضوحا ودفقة»  
بورس

في كتابهما «ما الفلسفة» تسال جيل دولوز وفليكس غاتاري (١) عن إمكانية وجود فلسفة صينية أو هندية أو يهودية أو اسلامية. فأجابا بالإيجاب. إلا أن هذه الأخيرة ستكون حكمة أو دين، وفيلسوفها سيكون حكيما.

أما الفيلسوف الإغريقي فهو محب للحكمة أو صديقها (فيلو= صديق). ويمتاز الحكيم الشرقي في نظرهما بالتفكير من خلال الصور ويعتمد المحسنات الجلافة، في حين يعتمد الإغريقي على المفهوم والشخصيات المفهومية المجسدة له. أما المقام فلدَى الأول متعال عمودي أما لدى الثاني فعمائث وأفقي. هكذا فالصور لدى الصيني هي خطوطه الأبجدية المنفصلة أو المتصلة ولدى الهندي هي إسقاطاته الدينية على الأرض ولدى العربي هي بياته ولدى المسيحي هي أيقوناته. الصورة إذن أنموذجية ترتبانية إسقاطية تحيل على أصل سماوي، أما المفهوم فمحمولي ترابطي يثق مساره الأرضي بكل عناء وقوة. وعليه هناك من يمنح المفهوم حظوة العقل ويخص الصورة بليل اللاعقل، وهناك من يمنح الصورة امتياز الحياة الروحية ويخص المفهوم بالفهم المصطنع. ومع ذلك «لا بد من

\* باحث واكاديمي من المغرب

والصراع العقائدي، فضاء متعال تحت له الكندي مفاهيمه الفلسفية في جملة المشهورة «تأسيس الأبيات عن ليس»، في دعوة صريحة لتأسيس انطولوجيا مغايرة، تنتقل من العدم (ليس) إلى الوجود (أيس) وتجتهد في ردم الهوية التي تفصل الطرفين التقيضيين.. فضاء متعال ينطلق من لا شيء من الكاوس ليحط في مقام وجودي بمحاولة فريدة من نوعها انطلقت بمفاهيمها وخاضت غمار الصراع التأسيسي لمقام الحماية ضد أعداء الشخصيات المفهومية.

إلا أن المقام اليوناني كان عاصفا في لا نهائيته لكل محاولة استقلالية فبقيت محاولة الكندي محاولة يتيمة، جمد مسارها وأتلفت رسومها.. لكن كيفما كانت الحالة، فالثابت أن الفارابي قد انتبه إلى المسألة.. مسألة «الوجود» وفصل فيها القول (٦) رغم أنه كان يتحرك في مقام أرسطو ومفاهيمه بصور الحكيم وبلاغته.

فهو يقول «وليس في العربية منذ أول وضعها لفظة تقوم مقام «هست» في الفارسية ولا مقام «استين» في اليونانية».. (٧). وحين يقابلها بهو والهوية وبالموجود والوجود وكان والكنونة.. يلاحظ بأن كل هذه التقابلات لا تملأ حيا «استين» مطلقا قد تملؤها كلمة «شيء» كمثال أول.. وأمام هكذا وضع يقول: «وإنما أنا فاني أرى أن الإنسان له أن يستعمل أيها شاء».. (٨). رغم أن هذا الاختيار المفترض من طرف الفارابي مشروط بـ«لكن» إلا أنها شروط تقريبية تقابلية لم تفكر في غياب الكلمة إذا كانت كلمة «أيس» من الكلمات المهمة.

إن اكتشاف اليونان لاستين (Estin) كمسكن لغوي وانطولوجي، يقابله غياب صريح لذات المسكن لدينا.. فنحن كالبندو الرجل لا مسكن لهم سوى الصحراء على مستوى اللغة. أي اللراء والتهنات الاستعاري ألا يمكن للغياب بدل الحضور وللترحال بدل الاستقرار وللصحراء بدل المدن وللغراء والتهنات بدل السقف والقصد أن يؤسس خريطة مغايرة للفلسفة؟

هوامش

- ١

Gille Deuzeux- Felix Guattari Quest ce tu philosophe? Ed Minuit 1991 P89

- ٢ مانويل ماريا كاريو خطابات الدعاة دفا ما بعد الحداثة ٢٠٠١ ترجمة إدريس كثير- عز الدين الخطابي

- ٣ نفسه هـ

- ٤ نفسه هـ

- ٥ أبو نصر الفارابي، كتاب العرف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، ١٩٧٠ ص ١١٠ - ١٢٨

- ٦ نفسه

وابطاليا في تحقيقه. لقد انذر مانويل ماريا ماريو نفسه لجمع شتات الفلسفة الغربية في مقام البرتغال وكان كتابه: «خطابات الدعاة» (٣) من الكتب الرحالة القليلة في جغرافية الفلسفة. فيه نصوص وتصورات فلسفية هاجرت من كل حذب وصوب من اليونان والنمسا وألمانيا وبلجيكا وفرنسا وإنجلترا.. هاجرت كلها إلى البرتغال عليها تلمر من جديد في هذه التربة الأيهرية التي افتقدت لأسباب سياسية طارئة إلى الخصوبة الفكرية والفلسفية لمدة ليست بالقصيرة» (٤)

إن انفتاح تراب البرتغال لجمع هذا الشتات ولإجتثاث ترابه عبر مقام منفسح لا يهاب ربط الحماية بالتعالى كما يربط الدعاة بما بعد الحداثة، سيؤدي إلى فهم وقبول التعددية الفلسفية القائمة على التنوع المفاهيمي والحجاجي وعلى مختلف أشكال العقلانية المترتبة عن هذا التنوع. «وهو ما يسمح بالحديث عن عقلانيات وليس عن عقلانية واحدة وعن خطابات متمايزة تتبادل المحجج فيما بينها وتقوم بتصريف ما يتوفر لديها من مخزون مفاهيمي ومن قوة خطابية في التأثير» (٥)

فإذا كانت الحداثة تقوم على العقل وبالتالي على المفهوم كتراب فإن ما بعد الحداثة تقوم على اللاعقل وبالتالي على الانزياح كصورة. فهل سنسمي هذا الاجتهاد «Concettisme»؟ قد لا تخلو هذه التسمية من تطبيق، إلا أن هذا الاجتهاد ينعتبه كاريو «بالانعطاف البلاغي» ذلك الانعطاف الذي يترك الفلسفة النسقية الأساسية (من الأس) جانبا ويميل إلى التصور المرتبط بالسياق والبلاغة والتواصل. وإن ما تنبأ به كل من دولوز وغاتاري لاسبانيا وابطالها قد تحقق في البرتغال وإن كان لم يتحقق في شكله المفاهيمي فقد جرى في شكله الصوري (صورة) هكذا يجب التنبيه إلى أن «الانعطاف البلاغي» للفلسفة قد انطلق من بلجيكا وليس من فرنسا على يد بيرلمان وصديقه ثم على يد ميشال مايور ليستقر بالبرتغال، كما يجب التذكير بأن اجتهادات تربية الفلسفة الأرسطية قديما من موطنها الإغريقي ونقلها إلى الأندلس ثم على يد ابن رشد بتلك العناية التي تمنح الفلسفة تربتها ولادين تربته.

إن الفلسفة الآن توجد بشكل مضاعف على مشارف شمال المغرب (إفريقيا) فهل نستطيع نقل مشعلها إلى تربتنا؟ في المشرق العربي بدأ ترحيل ثم توطين الفلسفة اليونانية بمفاهيمها ومقامها بآدي ذي بدء على يد أبي يوسف اسحاق الكندي في مقام آخر كان يملأ كل أفق التفكير

# أقصى مراتب اللذة

## عزيز الحدادي \*

الأنواع الأخرى، ذلك أن المسألة لا تقتصر على ذكر محاسن كل لذة على حدة فحسب، بل إن ما يسعى إليه ابن باجة هو تحبيب الفلاسفة للناس من خلال مقارنة لذتها بالذات الأخرى، والشاهد على ذلك أنه يحاول أن يقرب بين لذة العلم والكمال الإنساني لأنه إذا « كان ما يكمل بها الجسد هو الصحة وما تكمل به القوة الناطقة هو الحق»، فهل معنى ذلك أن لذة الحواس أيضا مهددة بشراسة الألم وما يحدثه من تدمير؟ هل يمكن أن نسلّم من الألم بدون حكمة؟ لا يتروّد فيلسوفنا في الاعتراف بأن الذات الطبيعية تشترك مع لذة الحواس الأربع : «وأبين الحواس - في رأيي - لذة البصر ولذة السمع. فإنا إذا أبصرنا مرأى حسنا وقع التذوّذ بما أبصرناه دون أن يتقدم لنا تألم بما أبصرناه، وكذلك السمع». على الرغم من أنه يتحفظ من حاسة السمع باعتبارها قد تجمع بين اللذة والألم في نفس الوقت. يمكن القول أن الألم أعدل قسمة بين الناس مثله مثل العقل، إذ يوجد في الإنسان بالقوة، ويحتاج إلى أكثر من محرك ليخرج إلى الفعل.

فقد بان بأن المحرك الحقيقي للألم هو اللذة، لأن كل التذوّذ هو انفعال يحصل في الجسم، بيد أن ابن باجة يستثني الالتذّاد بالعلم أو الفلسفة من هذه المعادلة لأنه: «متى طلبنا العلم فلسنا نطلبه لهذه اللذة التي تحصل متى علمنا شيئا» ذلك أن العلم يكون مطلوباً لذاته وليس من أجل غاية أخرى كما أصبح عليه الحال في زماننا هذا، إذ بات العلم العلمي كالطب والصيدلة مصدراً لجمع المال وتحقيق الثروة على حساب الفضيلة، هكذا تختلط الأشياء في الحقيقة وليس في سابق الرأي، وقد عبر الفارابي عن هذا الوضع قائلاً: «أقول إن إنساناً علم جميع ما كتبه أرسطو، غير أنه لم يعمل بشيء مما فيها، وآخر عمل، إلا أنه لم يعلم، فيفضل العامل الجاهل على التارك العالم»، إن الفيلسوف كيفما تصرف به زمنه، فإنه يظل دائماً يفضل الفضيلة على اللذة التي ترتبط بالصحة، لأن الصحة قد يقتصر عليها من لم يكن معداً للعلم ولا للفضيلة النفسية، على الرغم من أن هناك استثناء خطيراً

«إذ كل لذة فهي أبداً كالظل لشيء آخر».

ابن باجة

لم يكن بإمكان اللذة أن تحقق ذاتها إلا عبر اتصالها الروحي بالألم فهي تنشده باستمرار: «نشيد الألم» على الرغم من أن هناك لذة لا يتقدمها الألم، وهي لذة العلم والحكمة. أما لذات الحواس فإنها تجمع بينهما إذ «قد يقع في السمع التذوّذ وتآلم مثل حالنا عند سماع الأغاني المحزنة»، لكن كيف يمكن تفسير هذا العشق الانطولوجي الذي يجمع بين اللذة والألم في نفس الآن؟ ألا يمكن أن يؤدي ذلك إلى تدمير متبادل بينهما؟ وما هي المسافة التي تفصل لذة العلم عن الألم؟ بل أكثر من ذلك ما هي أنواع اللذات؟

يحدد ابن باجة في رسالة الوداع أنواع اللذات قائلاً: «تنقسم للذة إلى صنفين: صنف يعرف بالذات الطبيعية وهي لذة المحسوسات كالالتذّاد بالحر والبارد، والتي تروّد أجسامنا كالمأكولات والمشروبات، وكالالتذّاد بنوع الأكل والشرب والنكاح وهذه توجد بالطبع والذات عند تقدم اضدادها. فإن الجوع والعطش يتقدمان الأكل والشرب، ومتى كان أحدهما أشد كانت اللذة أكمل وأتم». أما الصنف الثاني من اللذة فهي المعقولات وما يجري مجراها كالالتذّاد العقلي، ربما يكون هذا التحديد الذي قدمه الفيلسوف الأندلسي المغربي للذة الطبيعية يدخل ضمن مشروعه المعرفي الهادف إلى تمييز لذة النظر الفلسفي عن

\* كاتب من المغرب

اكتشف قارة الفلسفة من جديد من خلال الكوجيطو: «أنا أفكر إذن أنا موجود»، أو بامكاننا أن نقارنه مع هيجل الذي ربط بين الروح والمطلق.

إن الفلسفة في حقيقة أمرها ليست إلا مجرد تنويع لمملكة العقل باعتباره أسمى نور يملكه الإنسان صاحب الفطرة الفائقة إذ من خلاله يتعرف على أسرار العلوم وأسرار الكون، لأنه إذا كانت العلوم يقينية وكلية ومن ثم فإنها غير فاسدة، فإن العقل هو أيضاً مطلق وكلّي وغير فاسد، لأن الإنسانية غير فاسدة، ولكن يفسد الإنسان الفرد. وإلا ما معنى استمرار افلاطون وأرسطو وابن باجة وابن رشد إلى يومنا هذا، هل استمروا في الحياة كأشخاص أم كنوع إنساني امتلك فطرة فائقة أوصلته إلى مرتبة العقل المستفاد والعقل الفعال؟

يتوجه ابن باجة بندها إلى صديقه الفيلسوف قائلا: « فإن شئت أن تكون تسعى ليكون كمالك في الآلات وذلك باليسار، فيكون كمالك كالحالم أو كمالك بالصحة فتكون عبداً بالطبع سواء ملكك إنسان أو لم يملكك، أو يكون كمالك بالفضائل الشكلية فتكون مدبراً من سواك تحتاج إلى مدبر. وتخرج عن مرتبة الإنسانية بالطبع إلى مرتبة أشرف من الحيوان غير الناطق أو تكون كاملاً بكمالك الذي يفسد فتكون قد كملت في ذاتك ولم تفكر في الوجود إلى سواك». يتعلق الأمر بعلاقة الإنسان بوجوده بصفة عامة، وعلاقة الفيلسوف بالوجود بصفة خاصة، ذلك أن ابن باجة يميز بين الإنسان الذي يخدم غيره، والإنسان الذي يكون خادماً لنفسه ولا يحتاج إلى غيره. وبخاصة إذا استطاع أن يحصل على الكمال الذاتي من أجل أن لا يفكر إلى سواه، لعل هذه المرتبة التي يتحدث عنها ابن باجة لا يمكن أن تحصل للإنسان العادي، بل إنها حالة يصل إليها أصحاب الفطر الفائقة، أي الفلاسفة الذين يفضلون اعتزال العامة، وتدبير أنفسهم لأن الفيلسوف في نظر صاحب رسالة الوداع عاشق أسير للاعتراب يسعى إلى تشييد مدينته الفاضلة، مدينة لا تتسع إلا لفرد واحد، خالية من القضاة والأطباء والنواب، ذلك أن كينونته لا تشعر بالاطمئنان والسكينة إلا في هذه المدينة، حيث يعيش مع أصدقائه الفلاسفة الذين يشبهونه بالرغم من أنهم قد ماتوا كأجسام، ولكنهم أحياء كأرواح تمتد في كتبهم. لأن خلود النفس معناه خلود الآراء الفلسفية التي نطقت بها وأصبحت عبارة عن آثار، عشق الآثار باعتبارها أقصى مراتب اللذة.

يشك في صحته، هذه المعادلة الخطيرة التي تقابل بين صحة الجسم وصحة العقل، خاصة: «وإن الفاضل لا ينتفع بفضيلته ما لم يكن كامل الصحة، والصحيح قد ينتفع بصحته إذ لم يكن فاضلاً» هنا يقرنا النص الباجي من التباس لغة الفلسفة بلغة الشعر لأن الفلسفة بقدر ما تدعو إلى احتقار الجسد باعتباره مصدراً للقلق والألم، وباعتباره أيضاً يربط الروح بالأرض أو يسجنها كما قال أفلاطون بقدر ما تعرض الفيلسوف على العناية بالنفس أو العقل باعتباره يسمو به إلى أقصى مراتب اللذة. «لأن العلم الأقصى هو تصور العقل وهو وجود العقل المستفاد الذي لا يمكن فيه النسيان» لأنه في منأى عن الزمان والمكان ولا يتأثر بأحوال الجسد لأنه فاعل ولا يتفعل، كما أنه أزلي خارج عن مقولة الكون والفساد، لكن متى يصل الإنسان إلى مرتبة العقل المستفاد باعتباره عتبة تطل على العقل الفعال؟ هل بواسطة لذة الحواس أم بواسطة العلم؟ لا يتروى ابن باجة في الإعلان عن أن الطريق الوحيد المؤدي إلى أقصى مراتب العقل المستفاد هي امتلاك الفطرة الفائقة، ذلك أن الإنسان الكامل الفطرة هو الذي فطر على أن يكون لنفسه. ولا يمكن أن يكون خادماً لغيره، وفي مقابل ذلك نجد من فطر على أن يكون خادماً لغيره وكماله أن يخدم غيره لأنه أعد لذلك، وهذا أفضل وجوداته. هكذا يبقى في هذه المرتبة إلى أن يفسد جسمه. لأنه لا يتوفر على الفطرة الفائقة.

ويحذر فيلسوفنا تلميذه وصديقه في رسالة الوداع على الإيمان بفطرته الفائقة قائلا: «فبين أن الفطرة الفائقة هي الفطرة التي ينال بها العلم النظري. وأنت فلك الفطرة الفائقة، وحاشاك أن تنزلها منزلة الناقصة فتكون ساعياً لغيرك بالانقصار على أن تفعل سوى العلم فتكون أقبح الظالمين ظلماً لأنك مظلوم من أحب الخلق إليك وهو أنت» والحقيقة أن هذه الدعوة إلى المزج بين الأنأ والمطلق مادام أن المطلق هو وحده الحقيقي، والحقيقي وحده المطلق «تجعلنا نتفقد في أهمية الكوجيطو الباجي الذي يجعل من الأنأ مصدر المعرفة والوجود في نفس الوقت، ذلك أن تعظيم الأنأ ومنحها مرتبة أشرف في الوجود من خلال تخليصها من خدمة الغير وعدم تحقيرها بواسطة اشتغالها في مجال آخر غير العلم أو أن يتم وضعها في منزلة ناقصة. يمكن اعتبار كل ذلك بمثابة كنز يتقب عنه الفيلسوف داخل أعماق الإنسان لترقى بواسطته النفس من مرحلة العبودية إلى مرحلة السيادة. هاهنا يلتقي ابن باجة مع بركات الذي



# السيد حافظ وكيمياء التجريب

## عبد الكريم برشيد \*

كتبت عن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وذلك عندما أخرجها سعدي يونس في بغداد، وقد عرفت المسرحية قبل أن أعرف المسرحي، واكتشفت فيها إحساسا حارا وملتهبا وصادقا وحقيقيا، وقرأت فيها كوميديا سوداء، وتمثلا رماديا للوجود، ورأيت أن رؤيته ليست سوداء تماما، وليست بيضاء خالصة، ولكنها رؤية مسرحية مركبة، رؤية تشبه غرابة اللحظة التاريخية، وتشبه عبثية الأيام والليالي المجنونة ..

واكتشفت أن هذا الكاتب هو كاتب تجريبي، وأنه يؤسس للممكن أكثر مما يستنسخ الكائن والموجود والمعروف والمألوف، وأنه من أهل الإبداع، وليس من أهل الاتباع، وأنه كاتب مسرحي غير مدرسي، وأنه بذلك بغير أساذ، الشيء الذي سوف يجعل منه - فيما بعد - مدرسة إبداعية قائمة الذات ؛ مدرسة لها منهجها في الكتابة، ولها بنياتها، ولها أدواتها، ولها لغتها المسرحية الخاصة، ولها منهجها العلمي والفكري والجمالي.

يبهرك في هذا المسرحي - الاستثنائي - قدرته العجيبة على أن يكون كاتباً، وأن يكون ناثراً في نفس الوقت، وأن يكون مخرجاً، وأن يكون منتجاً، وأن يكون ناثراً، وأن يكون مؤرخاً للمسرح، وأن يكون باحثاً ودارساً وأن يكون منظراً..

إنه الراثي الذي أسس مشروع رؤيا، وهو الذي كتب عن الفلاح البسيط عبد المطيع، وعن أبي نر الغفاري، وهو الفارس الذي كتب عن (فرسان بني هلال) و(عنتر بن شداد) و (أبو زيد الهلالي) وهو الطفل الذي كتب للأطفال أجمل المسرحيات (أولاد

السيد حافظ، هو المسرحي الذي عاش زمنه المسرحي كاملاً، والذي جمع في ذاته الكاتب والمخرج والمنظر والمبدع والإنسان والسياسي، واستطاع أن يخرج من دائرة القطيع، وأن يكون ذاته، وأن يؤسس رؤيته الجديدة والمتجددة للعالم، وأن يكون أحد الشهود على العصر، بكل متغيراته السياسية والعلمية والاجتماعية والفكرية، وأن يكون مقيماً ومسافراً، وأن يكون مواطناً في مملكة المسرح، وأن يجد في هذا الوطن المسرحي كل القيم الجمالية التي ضيعتها الأوطان الواقعية.

هو كاتب مشاكس ومشاغب، يعيش فكره في كتابته الغريبة والمدهشة، وهو لا يكتب إلا حياته، وليست حياته - في حقيقتها - إلا اغتزالاً لحياة الإنسان في عموميتها، وشموليتها وكليتها، وفي ثوابتها ومتغيراتها، وفي جوهرها الصلب، وفي أعراضها المرنة والرخوة..

لقد كتبت عن هذا الإنسان المبدع منذ ثلاثين سنة، ومنذ ذلك التاريخ تغيرت أشياء كثيرة في العالم، كما تغيرت أشياء كثيرة في رؤيته الإبداعية، وفي كتابته المسرحية، لقد

\* كاتب وباحث مسرحي من المغرب .

جحا . سندريللا . قطر الندى - حب الرمان - الشاطر حسن - سندس - علي بابا)

وهو في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في رؤيته الثانية يجعل الأحداث تدور في دولة وهمية هي (فردوس الشورى) وهذه الدولة هي التي كانت سابقا تحمل إسم (الفردوس الأخضر) وأهم ما يميز هذه الدولة المتخيلة - مسرحيا - هو أنه (ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان والامكان، بمعنى أنها معنوية تظهر في عصور التخلف والعجز، والقهر والهزيمة)(١)

والسيد حافظ، في كتابته المسرحية التجريبية، يمثل التلاقي بين كل المتناقضات المختلفة، فهو تجريبي، من حيث شكلانيته المشهدية، وهو ملتزم فكريا وسياسيا في مضاميته الإبداعية، وهو طفل بروحه، وعالم بفكره، وهو مفكر وصانع ماهر، وهو شاعر وتقني.

وهو مصري جغرافيا، ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة..

وهو ساخر لحد الجديدة، وجاد لحد السخرية الموجهة..

وهو واقعي الرؤية، ولكنه فنتازي في قراءته لهذا الواقع الملتهب والمنفلت والزئبقي، وأيضاً، في تفكيكه له، وفي إعادة تركيبه بشكل جديد ومؤثر ومدّش، أي بشكل تحضر فيه الإثارة، ويؤثثه الإدهاش، وتقيم فيه الغرائبية..

وفي إبداع السيد حافظ، يتقاطع الهومي والتاريخي، والمصسوس والتخيّل، والحلمي والأسطوري، وتتجاوز كل مكونات الكون، وتتفاعل - كيميائياً - كل عناصره المختلفة والمتنوعة.

وهو مسرحي سبعيني، ينتمي أساساً إلى جيل النكسة، ولكنه لم يسجن نفسه في حقبة تاريخية

معينة، ولا في جيل من الأجيال، ولا في خطاب مسرحي مقولب ومحدد الأبعاد..

فهو أساساً من مدينة تاريخية وكونية، لها علاقة حية بالتاريخ والجغرافيا وبالإنسان، أي من مدينة الإسكندرية، المفتوحة فكرياً وحضارياً على كل العالم، وعلى كل الحضارات المختلفة، والمفتوحة - جغرافياً - على حوض البحر الأبيض المتوسط، والمفتوحة كذلك، على كل الأجناس البشرية، وعلى كل الإثنيات وعلى كل اللغات، وهذا مايفسر رؤيته الكونية الواسعة والمفتوحة والمتسامحة، وهو ما يفسر أيضاً، أن تكون الإسكندرية موطناً للسفر والرحيل، وليس موطناً للإقامة الثابتة والجامدة..

ومن الإسكندرية، رحل هذا المبدع الإنسان إلى دولة الكويت، ومنها عاد - بعد ذلك - إلى الإسكندرية، ثم رحل إلى القاهرة، وبلا شك، فقد كانت رحلاته الذهنية والنفسية والفكرية والروحية أهم وأخطر من كل رحلاته داخل المكان والزمان، ويظهر أنه لا يعترف بالمكان الجامد والثابت، ولا بالأسماء القاموسية المحنطة، ولهذا، فإنه لا يكف عن تأسيس أسماء أخرى جديدة، وذلك لدول خيالية، ولمدن أخرى ممكنة الوجود في الأذهان، وفي الفضاءات المسرحية التجريبية، ولمواقع جغرافية مثل (الأودية الزرقاء) ومن البلدان التي أسسها نجد بلاد اللامعنى، وذلك في مسرحيته التجريبية التي تحمل إسم (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى)..

وفي قاموس الدول، نجد دولة أخرى تحمل إسم (فردوس الشورى) وعن هذه الدولة المتخيلة يقول السيد حافظ في مسرحيته (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في كتابتها الثانية، بأن هذه الدولة (ليس لها موقع على خريطة العالم) وعن هذا المبدع الاستثنائي تقول حليلة حقوقي (إن السيد حافظ ينتقل من المعلوم إلى اللامعلوم، ومن الجزء

إلى الكل، معبرا عن قضاياهم السوداء الأعظم من الناس، ولم يكن ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم ويقدراتهم الكامنة، ولذلك نراه يقرم على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل (٢)

الإيمان بالإنسان إذن، هو ما يحرك هذا المبدع، والإيمان بضرورة التغيير، في عالم لا يمكن أن يقبل بأي شيء غير التغيير، والإيمان بأن الإنسان كائن محرك ومتحرك، ومغير ومتغير، وذلك في وجود لا يعترف إلا بالتغيير، وهذا ما جعله مناضلا حرييا ضد الجمود والثبات، وضد النمطية، وضد النمذجة في الحياة وفي الإبداع، وضد غريزة القطيع، وضد التكرار، وضد الاجترار، وضد التقوقع والانغلاق، وضد الغربة والمنفى.

ولأنه يبحث عن المدينة الفاضلة، فقد وجد نفسه - وبالضرورة - يبحث عن الإنسان الفاضل، وقد تكون هذه الرؤية حاملة ورومانسية وغير واقعية، ولكنها رؤية إبداعية بكل تأكيد، والإنسان يهفو إلى الأجل والأفضل وإلى الأعلى دائما، مع أنه يعرف أن النظر إلى الأعلى يتعب، وهل حياة المبدعين الكبار إلا سلسلة كبيرة من المتاعب؟ وهل يكون سيزيف إلا ذلك الذي أتعبه الوصول إلى قمة الجبل؟

وهو يبدأ مسرحية (المنشار) بتصدير مأخوذ عن عبد الله النديم، وتقول كلمته (لكي تتقدم الأفكار وتحسن الأحوال لابد من التجربة للكشف عن المواهب القادرة) (٣)

التجربة أولا، وفعل التجريب ثانيا، وهل المبدع إلا حياة فيها كل شيء؟ وهل هو إلا مسار عمري تتداخل فيه المراحل والمحطات، وتتقاطع فيه المشاهدات والشهادات والحالات والمقامات؟ وهل يكون الإبداع الحق إلا تجربة إنسانية حقيقية وصادقة؟ يقول حامد في مسرحية (الخادمة والعجوز):

(نص عمري قضيت في شرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبصر والصيد والجري وراء.. اللاشيء.. الفراغ.. أنا كنت شاعرا.. وكنت بحارا.. وكنت صيادا.. وكنت دون جوان.. في كل مينا كانت لي صديقة أو زوجة) (٤)

فمن هو المتكلم في هذا الكلام؟ هل هو شخص الكاتب، أم هي الشخصية الدرامية المتكلم لها وعنها؟ وهل هناك فرق، بين عالم الكاتب، كما يحياه بين الناس، وبين عالم الشخصيات؟

إن الأصل في هذه الشخصيات أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية، وهي وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة، وهي مواقف صادقة، وهي شبكة علاقات متداخلة، وهي صور مقطعة من نسيج الواقع اليومي، ومنتمية من نسيج الواقع التاريخي، ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمى والأسطوري للإنسان. إن السيد حافظ، قبل أن يكون مبدع مسرحياته، فهو قبل كل شيء.. مبدع حياته، ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على الإطلاق، هي حياته، أو هي مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحكمة والحيوية وبالطاقة الإبداعية المتجددة، وتعتبر هذه الحياة عن نفسها، من خلال إهداءاته التي تصدر أعماله المسرحية، وهي تكشف عن طبيعة الرفاء فيه، وتكشف عن الاعتراف بالفضل لأهل الفضل، وفي بداية مسرحية (إمرأتان) يمكن أن نقرأ ما يلي (عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها هذا النجاح) وهو يهدي هذا النجاح المستحق إلى (الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية..

وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها وكان مشرفا على الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية) (٥).

ولا أظن أن أحدا من الكتاب المسرحيين العرب، قد كتب بنفس القوة التي كتب بها السيد حافظ، ولا

بنفس العنف، ولا بنفس الشجاعة والجرأة، ولا بنفس الغزارة والتنوع، فهو يفيض كلاماً، ويفيض كتابة، ويفيض مسرحاً، ويفيض مواقف، ويفيض إحساساً، ويفيض تصورات غريبة وعجيبة ومدهشة، ويفيض صدقاً وشفافية، ويفيض حرية وحيوية، ويفيض عشقاً للجمال، سواء في بعده المطلق أو في أبعاده النسبية، وسواء - أيضاً - في روحه المؤسسة، أو في تجلياته، أو في مظاهره المتعددة والمتنوعة.

فهو كاتب ملتزم، ولكن في غير تحجر ولا تقوقع، وفي غير انحصار إلى اللغة الضمنية، وإلى المواقف التهويلية والعدمية، وهو واقعي، من غير أن يكون منفصلاً عن ذاكرته الجماعية، ومن غير أن يكون منفصلاً عن الوجدان الشعبي العام، ومن غير أن يكون منفصلاً عن التاريخ الإنساني الشامل والكلّي، ومن غير أن يكون منفصلاً عن الأجواء العلمية والكاوسية والأسطورية..

يسجل له النقد المسرحي العربي ريادته في مجال التجريب، ذلك أنه كان مارس فعل التجريب، كتابة وإخراجاً (حتى قبل أن ي طرح المصطلح للتداول، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول إشكالية المصطلح في أواخر الثمانينات)(٦).

ولعل أهم ما يميز تجربته، سواء في حياته اليومية، أو في إبداعه الأدبي والفني، الخاصيات الأساسية والحيوية التالية: الصدق، والحرارة، والمعرفة، والحب الجمالي المرفف، والتنوع، والتعدد، والتجريب، والتجديد، والعنف الحيوي، والشفافية، والحرية، والسؤال، والبحث عن المعنى، والإحساس بالغربة وبالقهري، والشاعرية، والشمولية التي تتمثل في وحدة الفنون في تجربته الإبداعية، فهو شاعر ونائي، وهو رسام وسينمائي، وهو ساحر وعراف، وهو صحفي ومؤرخ، وهو عالم وبهلواني، كما تتميز هذه التجربة بكل سمات الطفولة وملامحها، ويكل شغبها وعنفها البريء

والنبيل، وقد ناضل دائماً، من أجل أن يحتفظ داخله بروح الطفولة، وأن يظل هذا العالم محافظاً على هذه الروح، والتي هي بالأساس روح الكون وروح الوجود، وأن يكون لذلك انعكاس في مسرحه وفي مواقفه وفي حياته اليومية، وهو يؤكد على أن الأصل هو الجمال، وأن هذا القبح الذي نراه، سواء في الناس أو في الأشياء، هو شيء عارض وطارئ، وأنه مرض مثل كل الأمراض، وأنه قابل للشفاء، وهذا ما يجعل مسرحه رحلة ملحمة باتجاه المدينة الفاضلة، وباتجاه الإنسان الكامل، وباتجاه اللحظة العديدة الحقيقية، ولقد اشتغل بالمرسح - وفي المرسح - وكان ذلك (بحثاً عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي)(٧)

أكثر التجريبيين اليوم، لا يهتمون إلا بالشكل وحده، الشيء الذي يجعل هذا الشكل فارغاً من أي مضمون ومن أي معنى، ومن أية رسالة، وبهذا يكون الشكل مجرد زخرفة، ويكون مطلوباً لذاته، وتكون كل مفرداته - أو جلها - مجرد محسنات شكلية ولونية وضوئية خارجية، ومجرد شروذ ذهني ونفسي، ومجرد هروب من السؤال الوجودي والفكري والاجتماعي والسياسي، وتكون استقالة من المعنى، وتكون مجرد رحيل إلى بلاد اللامعنى، وما هكذا يرى السيد حافظ الفن ودوره، وما هكذا يحيا التجريب، ويمارسه، ويحترق بلهيب أسئلته، ويلهب غرابته، ويحمر عوالمه الزائفة بالمعاني الوحشية، وبالمعاني الجديدة دائماً وأبداً ..

#### الهوامش :

- ١ - السيد حافظ - مطلوب حيا - العالية والأمير العاشق، مركز الحضارة العربية - و.ب. القاهرة - ٢٠٠٣ - ص ١١
- ٢ - نفس المرجع السابق - الغلاف الأخير
- ٣ - السيد حافظ - الغامدة والعجز وسرديات أخرى - مركز الحضارة العربية و.ب. القاهرة - ٢٠٠٤ - ص ١١٦
- ٤ - المرجع السابق - ص ٩
- ٥ - السيد حافظ - امرأتان - العربي للنشر والتوزيع و.ب. القاهرة - ٢٠٠٣ - ص ٥
- ٦ - أحمد المشري - بين التجريب والانقراض ومهم الإنسان - من كتاب (امرأتان) م - ص ١٢٥
- ٧ - نفس المرجع

## مغامر عماني في أدغال إفريقيا

ولفنجستون وكامبيرون وويسمان وستانلي لتلك المناطق المعقدة طبيعة وحياة، تميزت هذه الأسطورة بمؤهلات قيادية أو ما يسمى بالكاريزما، برزت هذه السمة منذ بداية حياته العملية التي بدأت وهو لا يزال صبيا لم يجاوز الثانية عشرة حيث يعتبر كمثال على روح المغامرة والتحدى اللذين يتمتع بهما وذلك لما تعرض له من صراع عنيف

دار بينه وبين زعيم زنجي عرف ببطشه وغدره وهو «السامو» الذي كان ذا شخصية لا تؤمن، ومخادع حيث يغري التجار بهريق العاج ثم ينقض عليهم، إلا أن تيبوتيبي دحر غطرسته واستولى على منطقته والمناطق المجاورة له ومهد طرق التجارة في تلك المناطق بعد احتكار السامولها.

ومن هنا بدأت الألقاب تطلق على هذا المغامر من أمثال (كينجوجوا) ومعناه الضبع الارقش و(تيبوتيبي) وهو محاكاة صوتية لصوت إطلاق البندقية أو لرفة عينه ولقب أيضاً (مكانجوا نزارا) أي الذي لا يهرب أحداً ربما يخاف المجاعة ولكن بالتأكيد لا يخشى الحرب.

تقدم هذه السيرة شخصية طموحة حفرت طريقها بأظافرها وبدأت من مرحلة الصغر وعاشت حياة مليئة بالأحداث ويتحدى المجهول إلى أن كونت لها نفوذاً جعلت من صاحبها قادراً على التعامل وأحياناً التفاوض مع حكومات عربية وغربية، التي تقدر حجم النفوذ الذي يتمتع به هذا الرجل في داخل البر الإفريقي.

ضمن سلسلة إصدارات كتاب نزوى صدر كتاب (مغامر عماني في أدغال إفريقيا) حياة حمد بن محمد بن جمعة المرجبي (١٨٤٠ - ١٩٠٥) والمعروف بتيبوتيبي قام بترجمته وتقديمه الباحث والأكاديمي العماني محمد المحروفي.

تناول الكتاب السيرة الذاتية لمغامر عماني في القارة السمراء إبان النفوذ العماني عليها في تلك الفترة والتي تعتبر من أهم السفترات في تسارع الامبراطورية العثمانية المتزامنة الأطراف.

حقق «تيبوتيبي» شهرة تقترب من الأسطورة التي سارت وسرت خارقة حدود القارات واللغات والثقافات. تسفرت لهذه الشخصية

الأسطورية عوامل

معيّنة صنعت رواجها وانتشارها من أهمها العامل التاريخي حيث أن العصر الذي عاشه هذا المغامر هو عصر الكشوفات الجغرافية وتوجيه العقول إلى محاولة فهم جغرافية العالم وتاريخه.

أسهم تيبوتيبي بشكل فعال في تذليل الطريق للباحثين والمغامرين وإرشاد المستكشفين الغربيين من أمثال سميك





## A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

**Saif Al Rahbi**

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ  
**خلف العبري**

البريد الإلكتروني

**nizwa99@omantel.net.om**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

**www.nizwa.com**

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

ص:ب ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٢٤٦٠٤٤٧٧، فاكس : ٢٤٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٢٤٦٠٠٤٨٣، ٢٤٦٩٩٤٦٧، ص:ب ٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

### إشعارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الإصدار.



**العدد الثاني والأربعون**

**ابريل ٢٠٠٥م - صفر ١٤٢٦هـ**

◀ **الغلاف الأول:** صورة للمصور محمد سالم الوضاحي - سلطنة عُمان **الغلاف الأخير:** «انتظار ما لا يأتي» - صالح الكردي - السويد ▶

Anytime. Anywhere. Together.

محمد المحروقي - عباس  
 يوسف الحداد - منذر  
 عياشي - يحيى بن  
 الوليد - مفيد نجم - صلاح  
 الدين بوجاه - محمد ميلاد -  
 ميثم الجنابي - أحمد محمد  
 الرحبي - يوجين جونسن -  
 طه حسين هك - وودي  
 آلن - مارشال بريكمان -  
 مها لطفي - بشير البكر -  
 حكيم ميلود - آمال موسى -  
 طلال ديركي - فاطمة  
 الشيدي - يونس الحبول -  
 نبيل منصر - حسن خضر -  
 مؤمن سمير - عامر  
 الرحبي - ليلي السيد - خلود  
 الفلاح - نجاه علي - باسل  
 كلاوي - جرجس شكري -  
 عاصم السعيد - هدى  
 الجهوري - حمود  
 الشكلي - سليمان المعمر -  
 هلال البادي - منذر  
 مصري - محمد عبيدالله -  
 عبدالرحمن مجيد الربيعي -  
 غادة كرمي - أحمد العجمي -  
 إدريس كثير - عزيز  
 الحدادي - السيد حافظ

**نيزوا**

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

